

# **ETTERLIGNINGSVERNET AV MUSIKKVERK**

Enerettens utstrekning for komponister og regelverket rundt  
melodibeskyttelsen

Kandidatnr: 322

Veileder: Prof. dr. juris Ole-Andreas Rognstad

Leveringsfrist: 25. november 2004

Til sammen 17.778 ord

06.12.2004

# Innholdsfortegnelse

## **1 INNLEDNING 5**

<b>1.1</b>	<b>TEMA FOR OPPGAVEN</b>	<b>6</b>
<b>1.2</b>	<b>RETTSKILDESITUASJONEN</b>	<b>6</b>
<b>1.3</b>	<b>ÅNDSVERKSLOVEN SOM EN DEL AV IMMATERIALRETTE</b>	<b>7</b>
<b>1.4</b>	<b>HISTORIKK</b>	<b>8</b>
<b>1.5</b>	<b>HENSYNET BAK REGLENE</b>	<b>8</b>

## **2 OPPHAVSRETTLIGE UTGANGSPUNKTER 10**

<b>2.1</b>	<b>HVA ER ET ÅNDSVERK?</b>	<b>10</b>
2.1.1	DOBBELTFREMBRINGELSER	11
2.1.2	HVA ER ET MUSIKKVERK?	12
<b>2.2</b>	<b>ENERETTEN</b>	<b>13</b>
<b>2.3</b>	<b>DEN VIDERE VEI</b>	<b>15</b>

## **3 ENERETTENS UTSTREKNING 17**

<b>3.1</b>	<b>INNLEDNING</b>	<b>17</b>
<b>3.2</b>	<b>GRENSEN MOT DE SELVSTENDIGE VERK</b>	<b>19</b>
<b>3.3</b>	<b>BESKYTTELSE AV FORM, IKKE IDÉ</b>	<b>20</b>
<b>3.4</b>	<b>KAN DET OPPSTILLES TEKNISKE PARAMETRE FOR NÅR ENERETTEN ER KRENKET?</b>	<b>22</b>
<b>3.5</b>	<b>HVILKEN METODE BØR BENYTTES FOR Å AVGJØRE OM DET FORELIGGER KRENKELSE?</b>	<b>22</b>
3.5.1	VURDERING AV OM VERKSHØYDE FORELIGGER	23
3.5.2	DEN TEKNISKE ANALYSEN	25
3.5.3	DET HØRBARE INNTRYKKET	26
3.5.3.1	Hvilket øre er mest egnet til å høre om det foreligger likhet?	27
3.5.4	TILGANG TIL VERKET	30
<b>3.6</b>	<b>ENKELTELEMENTER I GRENSEDRAGNINGSVURDERINGEN</b>	<b>30</b>
3.6.1	ENSARTETHET	30
3.6.2	ASSOSIASJON	32

3.6.3	DEL- VERSUS HELHETSVURDERING	32
3.6.4	BESKYTTELSE UTOVER MELODILINJEN	35
3.6.5	KVALITETSVURDERING I FORHOLD TIL BESKYTTELSENS UTSTREKNING.	38
3.6.5.1	Signaturpartier	38
3.6.5.2	Originalitetsvurderingen i forhold til beskyttelsesomfanget	39
3.6.5.3	Formtekniske endringer i verket	41
3.6.6	KRAV TIL KVANTITET	42
3.6.6.1	Generelle utgangspunkter	42
3.6.6.2	Særlig om firetaktsmyten	43
3.6.6.3	Kan man få beskyttelse for et tema eller motiv?	44
3.6.7	OMFATTES ET SOUND AV MELODIBESKYTTELSEN?	46
3.6.8	SAMPLING	47
3.6.8.1	Musikksitater	49
3.6.9	INSPIRASJON	51
<b>3.7</b>	<b>TILGRESENDE VURDERINGER</b>	<b>54</b>
3.7.1	BEVISBYRDEN	54
3.7.2	NÅR DET ORIGINALE VERKET ER FALT I DET FRI	55

#### **4 AVSLUTNING 56**

### **5 LITTERATUR OG PUBLIKASJONER 58**

### **6 NORDISKE DOMMER 59**

***”INGEN BLIVER HÆNGT, FORDI HAN STJÆLER, MEN FORDI HAN IKKE FORSTÅR  
KUNSTEN AT STJÆLE RET.”***

Ludvig Holberg

## 1 Innledning

Musikk omgir oss til daglig i ulike medier, og er noe de fleste mennesker har et nært forhold til, men bak gleden og opplevelsen av musikk ligger det store økonomiske og ideelle interesser som trenger et vern mot uhjemlet benyttelse.

Utviklingen har de senere årene, blant annet som følge av globalisering og ny teknologi, har gjort bruk av digitale verktøy svært utbredt og medført nye muligheter for krenkelse av eneretten ved blant annet sampling<sup>1</sup>. Bruk av en annens verk i hensikt å oppnå egen vinning søkes unngått. Hovedregelen i henholdt til åndsverkloven er klar; uhjemlet benyttelse av beskyttet materiale er ikke tillatt. Problemet oppstår imidlertid når man spør seg hva som skal til for å fastslå om krenkelse av eneretten foreligger. At musikk gir assosiasjoner til andre verk og gjenkjennelse av noe man mener å ha hørt før, er nok vanlige reaksjoner hos mange musikklyttere fra tid til annen. Problemet for denne oppgaven er hvor sterke slike assosiasjoner eller fornemmelse av identitet kan være før det er anledning til å statuere krenkelse.

Særlig den populærmusikalske musikkproduksjon har de seneste tiår vært svært produktiv, og bidrar kanskje til at man i fremtiden vil se flere opphavsrettslige konflikter der krenkelse av eneretten er temaet for tvisten.

---

<sup>1</sup> Se pkt. 3.6.8.

## 1.1 Tema for oppgaven

Målet er å gi en samlet fremstilling av hvilke retningsgivende prinsipper som bør legges til grunn for å kunne avgjøre et musikkverks beskyttelsesomfang.

Hovedproblemstillingen jeg ønsker belyst er:

-Hvor nærgående produksjoner bør en komponist tåle før han har anledning til å gripe inn?

I forhold til denne problemstillingen vil jeg forsøke å trekke opp noen linjer for hvilken metode det er naturlig å benytte ved sammenligningsvurderingen, hvilke elementer som bør drøftes og herunder hvilken vekt disse bør tillegges.

## 1.2 Rettskildesituasjonen

Lovteksten i Lov av 12. mai 1961 om opphavsrett til åndsverk m.v. (åvl.) regulerer en opphavsmanns beføyelser over verket han har skapt, men gir ingen indikasjoner på hvor nærgående et nytt verk kan være før man er innenfor eneretten til et allerede eksisterende verk.

Forarbeidene til åndsverkloven er knappe hva dette temaet angår, noe som for såvidt er naturlig da vi befinner oss på et område som av naturlige årsaker er undergitt både et juridisk og musikkfaglig nokså fritt skjønn.

Norsk rettspraksis er så godt som ikke-eksisterende på området, men det finnes et par underrettsavgjørelser som delvis behandler emnet, og som derved gir en viss illustrasjonsverdi i mangel av norske avgjørelser fra høyere instanser. Nordisk rettspraksis er også beskjeden, men det har de seneste årene kommet et par etterligningssaker opp for domstolene i våre naboland.

Rettsenhet i de nordiske lands immaterialerettslovgivning har vært, og er fortsatt, et mål for samarbeidet som har pågått siden 1938. Stort sett har man lyktes i dette, imidlertid er det enkelte områder innenfor de ulike lands lovgivning som fortsatt reguleres ulikt,

grunnet noe ulike rettstradisjoner. Det finnes imidlertid ingen indikasjoner på at musikk er et slikt område, noe som betyr at annen nordisk rettspraksis kan tillegges nokså stor vekt. Det finnes kun én nordisk rettsavgjørelse fra høyeste rettsinstans om etterligningsvernet. Denne er avsagt av svensk Högsta Domstol, men antas likevel å være svært relevant da den er av relativt ny dato. Også nordisk underrettspraksis kan være egnet til å belyse saksområdet, selv om disse ikke skaper umiddelbar presedens.

Opphavsretten er videre en internasjonal rettsdisiplin, da den i stor grad bygger på konvensjoner de fleste land i verden har sluttet seg til. Dette tilsier at i mangel av relevant nordisk rettspraksis vil det kunne være nyttig å se på utenlandske saker. Særlig bør dette kunne gjelde for sammenligningsvurderingen, som må antas å være nokså likeartet uansett hva slags rettsregler den baserer seg på.

Litteraturen fremstår som mangelfull både i norsk og nordisk opphavsrett hva musikkverk angår, men man finner noen aktuelle fremstillinger i svensk og dansk rett. Det at få krenkelsessøksmål for musikkverk kommer opp for rettsapparatet skyldes nok i stor grad at disse sakene avgjøres ved forlik. Disse vil gjerne være basert på råd fra TONOs vurderingsutvalg, bestående av fem medlemmer som møtes jevnlig. I Norge er det TONO som forvalter komponistenes rettigheter, så sant disse ved avtale har blitt overdratt til TONO. Den forvaltningspraksis TONO og vurderingsutvalget utøver er bør derfor også tillegges vekt.

### 1.3 Åndsverkloven som en del av immaterialretten

Immaterialretten søker å beskytte intellektuelle prestasjoner i mange ulike manifestasjoner, eks: patenter, varemerker, design(mønster) og kunst. De ulike åndsrettene er imidlertid innbyrdes tildels svært ulike. Hvor det for eksempel på patentrettens område stilles vilkår om objektiv nyhet og registrering, er det på opphavsrettens område kun et krav om personlig nyskapelse og verkshøyde. Et verk får vern idet det er skapt. Åndsverkloven er forøvrig en spesiell straffelov som bl. a. gir anvisning på bøter og fengsel ved overtredelse.

Immaterialretten suppleres til en viss grad av konkurranseretten, der særlig markedsføringslovens (mfl.) § 1, om forbud mot klanderverdig forretningsskikk, kan

ramme etterligninger av verk som ikke beskyttes etter åvl. Generalklausulen i mfl. § 1 kan komme en opphavsmann til unnsetning der retten f. eks. finner at verket (verksdelen) hans mangler tilstrekkelig verkshøyde. Ved sekundært å anføre denne hjemmelen som supplerende rettsgrunnlag ved søksmål, kan motparten likevel fradømmes retten til å benytte verket sitt, dersom skapelsen av det yngste verket antas å stride med god skikk og generelle konkurranserettslige prinsipper.

#### 1.4 Historikk

Beskyttelsen av de kompositoriske rettigheter er et nokså moderne fenomen. Først rundt 1400 og 1500-tallet ble ”komponist” en yrkestittel, og det ble også vanlig å navngi en komponist ved fremførelse av hans verk. Etterligningsmistanker var noe komponistene etterhvert søkte å beskytte seg mot i forord og lignende til musikkfremførelser. Det å overta hele eller nokså omfangsrike deler av en annens verk var ikke god skikk innenfor den tids komponisttradisjon.

Likevel var det vanlig og akseptert å basere et verk på en annens arbeide. Slik bruk av annet verk ble heller betraktet som en honnør til den originære komponist enn en krenkelse. Først på 1700-tallet ble det sedvane for at hele verket skulle være originalt. Regelstyrt beskyttelse fantes imidlertid ikke, foruten de privilegier komponistene ble til del. Den opphavsrettslovgivning som tildels så dagens lys på slutten av 1700-tallet, beskyttet de trykte verk, herunder notene, men ikke musikkverket som sådan. Med lov av 6. juni 1930 fikk de ulike verkstypene, herunder musikkverkene, en felles lov. Loven kodifiserte opphavsmannens enerett til å råde over verket, samtidig som den anerkjente allmennhetens interesse i å kunne nyte godt av kulturlivets frembringelser og behovet for videre utvikling.

#### 1.5 Hensynet bak reglene

Det å kunne høste fruktene av sitt eget åndsarbeide gjennom økonomisk utbytte og anerkjennelse fremstår idag som nokså selvsagt. Åndsverkslovgivningen vil alltid være en avveining mellom individualinteresser og samfunnshensyn. Hvor vernet rundt et åndsarbeide oppfattes som for sterkt vil dette igjen kunne bli en hemsko for produksjon av nytt åndsarbeide. Lovgivningen må søke å finne en balansegang som gir effektiv beskyttelse til det bestående, men likevel gir rom og incitament til nyskaping.



Det er ikke bare økonomiske hensyn som begrunner vernet. Opphavsmannen har krav på beskyttelse for sitt verk også hvor utsiktene til økonomisk utnyttelse av verket ikke er direkte truet. Eneretten skal både sikre opphavsmannens muligheter til inntjening og den honnør han fortjener for det åndsarbeidet som antas å ligge bak verket. Eneretten beskytter altså komponistens integritet og gir ham anledning til å nekte andre å benytte seg av verket, selv der det ikke synes åpenbart at økonomiske interesser er involvert. For eksempel vil en svært dårlig bearbeidelse av et verk kanskje ikke ha noe potensiale for selvstendig inntjening, men kan derimot svekke opplevelsen av det originale verket eller den originære komponists omdømme. Det samme bør til en viss grad også gjelde for verk der tiden for eneretten er løpt ut, altså ved mer ”klassiske verk”.

Et slikt hensyn ble vektlagt i en kjennelse om midlertidig forføyning fra Indre Follo Namsrett<sup>2</sup> der en fremføring av ”Phantom of the Opera”, hvor det opprinnelige verket var bearbeidet av Ås Musikkorps, manglet tilstrekkelig samtykke fra rettighetshaver. Retten stanset fremføringen og uttalte at ”Rettighetshaveren har en naturlig interesse i å godkjenne alle arrangement av musikkverk for å unngå uønskede fremføringer/gjengivelser. Dette må gjelde uavhengig av hvilken kvalitet det ulovlige arrangementet må antas å ha”.

---

<sup>2</sup> RG 1992 s. 1068, ”Phantom of the Opera”.

## 2 Opphavsrettslige utgangspunkter

I det følgende vil det gjøres forsøk på å presentere det opphavsrettslige fundament den videre fremstilling hviler på.

### 2.1 Hva er et åndsverk?

Opphavsrett til et åndsverk erverves idet et verk er skapt og har verkshøyde. Etter åvl. § 1, første ledd er det den som ”skaper” verket som får opphavsretten. Skapelsen innebærer at et åndsverk må være et menneskeskapt åndelig produkt, der den opprinnelige idéen er overført til en form som gjør den tilgjengelig for omverdenen. Av dette følger det at juridiske personer ikke kan besitte originær opphavsrett. Musikk som er et resultat av tilfeldige mekanismer i et dataprogram, kunstferdige formasjoner i naturen og malerier malt av dyr kan heller ikke beskyttes etter åndsverkloven. Improvisasjoner og verk skapt under bevisstløs tilstand eller rus nyter imidlertid fullt vern, da disse er antatt å være utslag av opphavsmannens personlighet. Et verk oppnår vern idet det er skapt, det finnes med andre ord ingen formelle krav til registrering eller lignende.

Videre skal verket ha verkshøyde, hvilket betyr at det skal ha originalitet preget av opphavsmannens individualitet. Dette er ikke et krav om kvalitet, men oppstiller en slags terskelverdi for det kunstneriske uttrykk som må overstiges for å få beskyttelse etter åndsverkloven. Det helt ordinære og banale vil derfor ikke oppnå verkshøyde. Heller ikke vil kunst som bærer preg av å være rent håndverk uten kunstneriske ambisjoner, slik som f. eks. korte pausesignaler i TV og Radio, tilfredsstille dette vilkåret.

I forhold til anglo-amerikansk opphavsrett har det vært en tradisjonell oppfatning at amerikansk og engelsk opphavsrett er likeartet. Dette stemmer imidlertid ikke, da originalitetskravet man operer med i USA er antatt å være det samme som i den

kontinentaleuropeiske opphavsretten<sup>3</sup>. I England har ”Labour and skills”, altså det at det er lagt ned betydelig arbeid eller investeringer i et verk, samt det at verket stammer fra opphavsmannen selv og ikke kan sies å være en etterligning av noe annet, vært tilstrekkelig for å få vern

For den frie kunst, som musikkverkene representerer, hvor variasjonsmulighetene er nærmest uendelige er det antatt at kravet til verkshøyde er relativt lavt. Det er likevel viktig å være oppmerksom på at dersom kravet til verkshøyde antas å være oppfylt har dette rettsvirkninger som begrenser allmennhetens muligheter til selv å skape lignende verk, hvis man ser bort fra dobbeltfrembringelsene.

### 2.1.1 Dobbeltfrembringelser

Selvstendig beskyttelse for et nokså identisk eller tilsynelatende nærgående verk kan være resultatet ved sammenligningen av to verk, selv der likheten synes åpenbar. Dette skyldes at opphavsretten ikke yter noe prioritetsvern mot andres personlige skapte frembringelser. Hvor en opphavsmann hevder at sin enerett er krenket må han kunne sannsynliggjøre at motparten har hatt tilgang til hans verk, slik at det har foreligget anledning for bevisst eller ubevisst etterligning. Hvor den saksøkende opphavsmann har utgitt sitt verk, er det antatt å foreligge en presumpsjon for at motparten har hørt verket. Dette innebærer at bevisbyrden for at man ikke har hatt tilgang på verket legges over på motparten.

Som eksempel på en dobbeltfrembringelse er ”How deep is your love” med Bee Gees i 1978. Forut for denne utgivelsen hadde, Ronald Selle, som var en langt mindre suksessfull låtskriver prøvd å utgi ”Let it End” i 1975, men han hadde ikke fått platekontrakt og verket var bare blitt fremført ”live” sammen med et band i Chicago. Selle anførte at sangene var så like at de umulig kunne ha blitt skrevet uavhengig av hverandre. Retten kom imidlertid til at ”How deep is your love” ville være å betrakte som en krenkelse av ”Let it end” hvis ikke det hadde vært for at tilgangen til det første

---

<sup>3</sup> Se bl. a. Morten Rosenmeier, ”Værkslæren i ophavsretten”, København 2001 s. 100.

verket ikke syntes å foreligge. Retten uttalte at ”without access, there is no infringement”.<sup>4</sup>

I prinsippet kan etter dette to nærmest identiske verk leve side om side uten at noen av opphavsmennene kan anklage den andre for krenkelse, forutsatt at det ikke foreligger kjennskap til den annens verk før skapelsen

### 2.1.2 Hva er et musikkverk?

Etter åvl. § 1, annet ledd nr. 4 vernes musikkverk, men hva er det som kjennetegner et sådant? I Auktorrättskomitéens betenkning til SOU:1956:25 heter det på side 71:

”Termen musikalisk verk behøver knappast någon utläggning”. Erkjennelsen av hva som bør karakteriseres som et musikkstykke er altså antatt å være nokså åpenbar. Innenfor opphavsretten kan det imidlertid oppstå spørsmål om en enkel tonerekke har den grad av særpreg og ytre form som er tilstrekkelig for at det kan betegnes som et musikkverk etter åvl., men den vil nok likevel bli oppfattet og definert som musikk for den som lytter.

Musikkverk blir ofte beskrevet som et fenomen bestående av de tre elementene; melodi, rytme og harmoni. Karnell<sup>5</sup> omtaler disse som en treenighet, som innebærer at man ikke står overfor en komposisjon der ett av disse elementene mangler. ”Melodi” innebærer en sammenstilling av ulike toner. Harmonien ligger på mange måter i melodien, men den bidrar til å klargjøre tonenes forhold til hverandre. Rytme er ofte blitt definert som en inndeling av musikken i tid, og angir de tidsmessige intervallene mellom tonene.

Det er beskyttelse av melodi og ikke tekst som er tema for oppgaven. En sangtekst behandles i utgangspunktet som litterært verk, der kravet til verkshøyde regnes for å være relativt lavt og det heller ikke stilles store krav til kvantitet. Det skal ikke utelukkes at friholdelsesbehovet for sangtekster, som er mer formbundne enn andre litterære verk, i det at de ofte krever rim, gjør kravet til verkshøyde noe høyere for

---

<sup>4</sup> Eksempelet er hentet fra Edward Samuels, ”The Illustrated Story of Copyright”, New York 2000. Samuels henviser ikke til dommens navn eller saksnummer.

<sup>5</sup> Gunnar Karnell, ”Om rättsligt skydd för melodier”, NIR 1957 s. 159/161.

denne typen litterære verk. Bortsett fra at likhet i tekst i tillegg til melodi kan være et ytterligere argument for krenkelse, vil ikke dette bli behandlet i det følgende.

## 2.2 Eneretten

Åvl. § 2, første ledd gir opphavsmannen til et verk *enerett* til å råde over verket. I eneretten ligger det to virkninger. For det første får opphavsmannen rett til å fremstille eksemplarer av det, og for det andre er det kun opphavsmannen som har adgang til å gjøre verket tilgjengelig for allmennheten.

Eksemplarframstillingen er en av opphavsrettens kjerneområder, da det ofte er gjennom denne at de største mulighetene for økonomisk inntjening ligger. For eksempel gjennom masseproduksjon av CD'er.

I eneretten til å gjøre verket allment tilgjengelig omfattes tre forhold som fremgår av åvl. § 2, tredje ledd, nemlig en eksklusiv rett til visning, spredning og fremførelse. Visning av et musikkverk fremstår som mindre praktisk, det måtte i såfall være av det fysiske eksemplaret musikken har blitt lydfestet til. Spredningsretten supplerer eksemplarretten, og omfatter bla. a. salg, leie og lån av verket, som er sentralt for utnyttelsen av musikalske verk. Rettighetene til offentlig fremførelse er selvsagt også svært viktige for komponister når verket fremføres på konserter, spilles på radio eller TV etc.

Bestemmelsene i åvl. kap. 2 oppstiller noen begrensninger i opphavsmannens enerett. Bakgrunnen for disse reglene, som gjerne blir omtalt som ”lånereglene”, er den avveining opphavsrettslovgivningen hele tiden må ta mellom beskyttelse av opphavsmannens interesser og allmennhetens behov.

I henhold til åvl. § 40 faller ikke et verk i det fri før 70 år etter opphavsmannens dødsår. En opphavsmann tilkjennes med andre ord nokså betydelige rettigheter i lang tid fra skapelsen av verket. Disse rettighetene kan oppleves som begrensninger for alle andre enn opphavsmannen selv. En opphavsmann må derfor akseptere visse innskrenkninger i sin kontroll over verket for at ikke beskyttelsen skal føre til upraktiske og urimelige resultater for samfunnet. Det har i Norden vært noe uenighet knyttet til hvorvidt det bør

legges en streng fortolkning til grunn for lånereglene. Lassen<sup>6</sup> hevder imidlertid at det i norsk opphavsrett ikke er grunnlag for å lempe på lånereglenes utstrekning av hensyn til opphavsmannen, da de representerer en legitim avgrensning av eneretten utfra et balansert samfunnseffektivt synspunkt. Lånereglene rokker i utgangspunktet ikke ved de ideelle rettighetene til opphavsmannen, jfr. åvl. § 11.

Lånereglene består i utgangspunktet av tre ulike begrensninger for opphavsmannen. Den første er den frie utnyttelse av verket hjemlet i åvl. §§12 og 22 om henholdsvis retten til privat eksemplarframstilling og sitatretten, sistnevnte blir omtalt nedenfor i pkt. 3.6.8.1. De to andre sentrale avgrensningene fra eneretten finner man i reglene om tvangs- og avtalelisens, der benyttelse av verket, noe kort og upresist, er tillatt i offentlige sammenhenger mot vederlag etter kollektive avtaler som også tillegger utenforstående parter virkninger. Sistnevnte regler vil ikke bli behandlet i det følgende.

Åvl. § 12 hjemler retten til privat eksemplarframstilling innenfor den private sfære. Privatbruksregelen er hensiktsmessig utfra hensynet til kontroll og behovet for utfoldelse av andre enn opphavsmannen, og bør sees i sammenheng med konsumpsjonsregelen i åvl. § 19 som legitimerer at opphavsretten til selve eksemplaret oppheves ved salg. I vårt moderne samfunn hvor tilgangen på opptaksutstyr nærmest er allemannseie blir regelen særlig praktisk, men også sårbar for misbruk. Hva som ligger i ”enkelte eksemplarer” har ikke rettspraksis klart å gi noe entydig svar på, men det regnes som nokså sikkert at regelen ikke åpner for eksemplarframstilling utover den rent personlige bruk. Bestemmelsen står seg dessuten bare under forutsetning av at eksemplarframstillingen ikke skjer i ervervsøyemed.

Privat fremføring av et verk hjemles i åvl. § 2, tredje ledd, der det fremgår at tilgjengeliggjøring for allmennheten skjer utenfor det ”private område”. Eneretten stopper altså på dørstokken til det private rom. Hvor omfangsrikt dette rommet er har vært gjenstand for en del uenighet, så der bør utvises varsomhet i forhold til antallet mennesker som kan inkluderes i den private sfære.

---

<sup>6</sup> Birger Stuevold Lassen, ”Om tolkning av opphavsrettslige låneregler”, Oslo 1978.

Dersom det ikke finnes grunnlag i lånereglene for bruk av verket, som ellers ville vært forbeholdt opphavsmannen, kreves det samtykke fra sistnevnte. For musikkverkenes del er det bl. a. vanlig at opphavsmannen ved avtale har overdratt opphavsretten til et musikkforlag, mens plateselskapene eier rettighetene til selve produksjonen.

En tillatelse trenger ikke nødvendigvis å være uttalt. Stilltiende samtykke gjennom passivitet etter at man har fått kjennskap til krenkelse av eneretten er gjerne tilstrekkelig. For eksempel er det grunn til å anta at A-ha ville hatt en god sak hvis de hadde gått til søksmål mot U2 for etterligning av en verksdel i ”The sun always shines on TV”, der 16 toner i slutten av refrenget på ”Beautiful Day” er umiskjennelig like refrenget i A-has verk. A-ha uttalte i forbindelse med utgivelsen til U2 at de ikke ville forfølge saken rettslig, da de opplevde det som smigrende å bli plagiert av U2. Hvorvidt bruken av partiet var bevisst eller ubevisst fra U2 sin side vites ikke.

Beføyelsene en opphavsmann tilkjennes gjennom eneretten er av ulik art. Også de såkalte ideelle rettighetene (le droit moral) har funnet sin plass i åvl. Disse hjemler en beskyttelse utover de rent økonomiske interessene som knytter seg til et verk, og begrunnes i det nære forhold som er antatt å foreligge mellom en opphavsmann og hans åndelige produksjon. Åvl. § 3 gir i utgangspunktet anvisning på to viktige bestemmelser som regulerer de ideelle rettigheter. I første ledd oppstilles farskapsretten, som innebærer at en opphavsmann har krav på å bli navngitt slik god skikk tilsier ved verksutnyttelsen. I andre ledd hjemles respektretten, som forbyr endringer eller benyttelser av verket som er egnet til å fremstå som krenkende, selv der opphavsmannen har gitt samtykke til bruken. Reglene er iflg. åvl. § 3, tredje ledd i utgangspunktet preseptoriske.

### 2.3 Den videre vei

Som ovenfor nevnt omfatter eneretten hovedsakelig to forhold; retten til eksemplarframstilling og tilgjengeliggjørelse for allmennheten. Implisitt i denne beskyttelsen ligger det et vern mot uhjemlet kopiering, etterligning eller bearbeidelse av verket. Hvor det fremstilles et musikkstykke som kan sies å ligge innenfor en annen komponists enerett, følger det altså av loven at eksemplarer eller fremførelser av musikkstykket ikke kan offentliggjøres. Musikkstykket vil befinne seg innenfor den

beskyttelsessfære loven har gitt den originære komponisten. Eneretten gir altså anvisning på en del beføyelser som er forbeholdt opphavsmannen.

I det følgende er det ikke beføyelsene som er tema for fremstillingen, men hvor langt vernets rekkevidde strekker seg. Temaet er hva som er *objektet* for eneretten, som forbyr alle andre enn opphavsmannen selv å utnytte verket, eller deler av dette som oppfyller kravet til vern, innenfor de ytre rammene til komposisjonen.



### 3 Enerettens utstrekning

#### 3.1 Innledning

I henhold til åvl. § 2, første ledd kan en opphavsmann råde over verket ”i opprinnelig eller endret skikkelse”. Hva som ligger i at et verk foreligger i endret skikkelse, og hvilken begrepsbruk den videre fremstillingen benytter, vil bli forsøkt definert i det følgende.

Brilioth<sup>7</sup> uttaler; ”Man indelar verken i kategorier efter de olika arter av skapande arbete som nedlagts i dem- bearbetningar, arrangemang, nyskapelse etc”. I forhold til enerettens utstrekning er det altså særlig tre ulike situasjoner man bør ha for øyet med ulike rettsvirkninger, der de to første begge innebærer ren krenkelse av eneretten dersom de mangler samtykke hvor ikke originalverket er falt i det fri.

Den første er der det kan sies å foreligge kopiering eller etterligning, hvor man fullt ut befinner seg innenfor verksgrensene til det originære verket. Kopiering innebærer identisk gjengivelse uten noen endringer av det opprinnelige verket. Etterligningen er umiskjennelig lik originalen, men innebærer i motsetning til kopieringen, enkelte mindre endringer av et verk, bevisst eller ubevisst, som ikke har den grad av selvstendighet eller nyskapning at det innehar verkshøyde.

Den andre situasjonen er bearbeidelsene, jfr. åvl. § 4, annet ledd, som er et verk med utgangspunkt i et annet åndsverk, men som har tilført dette noe nytt med individuelt særpreg. Melodiens identitet beholdes, men den ytre formen endres. Ifølge TONOs fordelingsplan § 13 nr. 1, har en bearbeider krav på avregning når det foreligger ”en endring av originalverket som i vesentlig grad inneholder nykomponert materiale, dog uten at originalverkets identitet går tapt”. En bearbeidelse avgrenses nedad mot de rent mekaniske formendringene i musikken, og oppad mot de selvstendige verk.

---

<sup>7</sup> Erik-Gustaf Brilioth, ”Identitetsproblem i musikalisk upphovsrätt”, NIR 1970 s 37.

Bearbeideren nyter fullt vern for sitt selvstendige bidrag til verket, men hans mulighet for utnyttelse av bearbeidelsen er avhengig av tillatelse av den originære opphavsmannen, ettersom en bearbeidelse per definisjon deler opphavsrettslig fundament med et annet verk, og derfor er innenfor dennes enerett.

Den tredje og siste situasjonen som kan oppstå er at man benytter et eksisterende verk som utgangspunkt for et nytt, men tilfører dette så store endringer at et nytt og selvstendig verk skapes, jfr. åvl. § 4, første ledd.

En vanlig krenkelsessituasjon er at det gjøres forsøk på å skape et nytt, selvstendig verk, som kanskje også delvis er tilfelle, men hvor det likevel kan herske tvil om en verksdel av et annet verk er krenket. Det ”nye” verket vil opphavsrettslig stå på egne ben foruten det krenkende elementet, som vil være å betrakte som en etterligning av den verksdelen den har gått for nær. Ofte vil verksdelen i tillegg være tilført noen nye, særegne elementer, slik at den i tillegg til å være en etterligning også fremstår som en bearbeidelse.

Opphavsretten skal sørge for rettsgrunnlaget som beskytter et verk mot falsk angivelse av komponist. Verket har en ytre form som kommer direkte til uttrykk ved dets manifestasjon. Likevel er det alminnelig antatt at beskyttelsessfæren strekker seg noe utover verkets umiddelbare tilstedeværelse. I forhold til beskyttelsesomfanget uttaler Rognstad<sup>8</sup> at ”eneretten gjelder verket i den skikkelse opphavsmannen selv har gitt det, og omfatter dessuten verket i alle andre skikkelser hvor de individuelle trekk beskyttelsen er knyttet til, går igjen på en slik måte at verket kan sies å bevare sin identitet”. Hvilke endringer eller tilføyelser som er nødvendige for å utslukke denne følelsen av identitet blir behandlet i dette kapitlet, der det gjøres et forsøk på å oppstille noen retningsgivende vurderinger om hvor nærgående musikalske verk kan være et annet før det er innenfor dennes yttergrenser. Problemet som søkes belyst er enerettens rekkevidde, altså grensedragningen mellom det originale verk, bearbeidelsen og det nye selvstendige verk.

---

<sup>8</sup> Ole-Andreas Rognstad, ”Fragmenter til lærebok i opphavsrett”, Oslo 2004 s. 68.

### 3.2 Grensen mot de selvstendige verk

Karnell<sup>9</sup> uttaler at det avgjørende for hvorvidt et nytt selvstendig verk er oppstått, ikke beror på om en melodi er blitt mer eller mindre forandret, men om helhetsinntrykket det nye tonestykket etterlater kan sies å ha tilstrekkelig særpreg. Videre uttaler han at det er ”obestrideligt, att denna gränsdragningsfråga hör till de svåraste inom hela upphovsmannarätten”. Iflg. en grunnleggende engelsk rettsavgjørelse<sup>10</sup>, som også har blitt sitert av USA’s Høyesterett, uttales det at “A copy is that which comes so near to the original as to give every person seeing it the idea by the original”.

Et verk kan ofte gjennomgå nokså omfattende endringer uten at det mister sin identitet. Det kreves derfor vanligvis nokså stor grad av individuell innsats og omstrukturering av det originale verket før rettighetene kan sies å ha gått over på ny eier. Likevel skal det selvsagt ikke utelukkes at relativt små endringer i et verk kan frata det dets opprinnelige karakter, og lede til en nyskaping etter åvl. § 4, 1. ledd. Særpreget til verket som inspirerte til bearbeidelsen, må ha blitt erstattet av et nytt særpreg.

Begrepet ’særpreg’ er kanskje noe misvisende, da det lett kan gi inntrykk av et verk må besitte ekstraordinære eller meget spesielle egenskaper. For å oppnå verkshøyde er ikke nødvendigvis dette tilfelle, da det her bare kreves en kreativ, intellektuell prestasjon. Det er ikke noe vilkår om at denne prestasjonene må være så voldsomt unik. Tvert imot er det antatt at det ikke skal så mye til for å oppnå verkshøyde innenfor de klassiske kunstretninger. Når man først står overfor et verk som er antatt å besitte verkshøyde og som er påstått å være krenket vil likevel forsøk på å definere særpreget gjerne være naturlig, idet dette vil være karakteristisk for identitetsopplevelsen. Betegnelsen ’verksfølelse’ er mulig mer dekkende ved sammenligningsvurderingen. Hva som ligger i en slik verksfølelse varierer, men vil normalt beskrives som det gjenkjennende og assosiasjonsfremkallende i melodien for den som lytter.

---

<sup>9</sup> Gunnar Karnell, ”Om rättsligt skydd för melodier”, NIR 1957 s.159/171.

<sup>10</sup> West v. Francis, 1822.

### 3.3 Beskyttelse av form, ikke idé

Det er innenfor opphavsretten en grunnsetning at det som beskyttes er den konkrete form en idé har kommet til uttrykk gjennom, og ikke idéen som sådan. Dette kommer bl. a. til uttrykk i WCT (World Copyright Treaty) 1996 art 2: "Copyright protection extend to expressions and not to ideas....as such". Dette prinsippet må imidlertid ikke misforstås, da identitetsopplevelsen av et verk alltid hviler på en idé, og denne vil således finne sin beskyttelse i den manifestasjon kunstneren har gitt den. Eneretten omfatter dessuten mer enn bare den spesifikke ytre form en kunstner har gitt den, men overføring av verket til andre kunstformer. Dette kommer til uttrykk i åvl. § 2, første ledd i.f., der annen kunstart eller teknikk spesifikt nevnes som eksempler på verkets endrede skikkelse. Det at en idé som sådan ikke nyter vern innebærer at en komponist bakenforliggende inspirasjon og tanker rundt komposisjonen ikke beskyttes. For eksempel vil ikke en idé om å skape en melodi som underveis brått skifter mellom tre nokså ulike genre i seg selv kunne beskyttes, da andre må ha adgang til å gjøre lignende grep i sine komposisjoner, men verket som baserer seg på denne idéen vil selvsagt vernes.

Karnell<sup>11</sup> uttaler at et musikkstykke må ha en ytre form kombinert med særpreg for å oppnå beskyttelsen. Videre skiller han de musikalske verker fra de litterære ved at deres innhold og form er den samme, i motsetning til i litteraturen der det er ideen bak teksten som er gjenstand for beskyttelse. Hvor man bare har et musikkstykke uten tekst, er det vanskelig å forestille seg eksempler på andre skikkelser enn de musikalske som kan krenke verket. Trolig vil en filmatisering av en sang med fortellende lyrikk, være delvis innenfor eneretten til tekstforfatteren av sangen, og derfor fordre samtykke før offentlig visning.

Dersom et verk baserer seg på et beskyttet åndsverk, men kommer til uttrykk gjennom et annet medium enn der originære, vil man raskt nærme seg grensen for de nye, selvstendige verk etter åvl. § 4, 1. ledd. Hvorvidt man er innenfor den originære eneretten vil bero på hvor sterk gjenkjennelse av det originale som gjenstår i det nye verket.

---

<sup>11</sup> Gunnar Karnell, "Om rättsligt skydd för melodier", NIR 1957 s.159

Et kuriøst eksempel i forhold til kravet om form er John Cages avantgardeverk fra 1952 ”4.33”. Dette består 4 minutter og 33 sekunder med stillhet, hvor eneste lyd på opptaket er fra publikum og Cages bevegelser på scenen, der han tre ganger i løpet av ”verket” løfter armene over klaveret for å markere de tre satser ”verket” tilsynelatende består av. Rosenmeier utelukker ikke at stykket kan være å betrakte som et musikalsk verk, og viser til at både KODA og STIM har anerkjent det som et musikkverk.

Det er nok grunn til å stille seg undrende til denne vide fortolkningen av musikkbegrepet, da ingen bør kunne ha anledning til å ”eie” stillhet. Saken kom også på spissen da Mike Batt og ”the Planets” spilte inn ett minutt stillhet i 2002, hvorpå de ble anklaget for plagiat av rettighetshaverne til ”4.33”. Saken endte med forlik. Hvorvidt dette skyldtes den engelske opphavsretts fravær av originalitet eller verkshøydekrav, eller om det var utslag av generelle opphavsrettsbetraktninger også norsk rett bør ta i betraktning kan diskuteres, men det er høyst tvilsomt om musikkbegrepet bør tillates å uthules til et slikt nivå.

De senere årene har innslag av det som kalles ”konkret musikk” blitt nokså vanlig i mange komposisjoner. Dette innebærer at for eksempel lyder fra radioen, trafikkstøy, politisirener, regn som faller mot vinduet eller andre mer eller mindre dagligdagse lyder tas opp og bearbeides før de inkorporeres i et musikkverk. I utgangspunktet omfattes ikke slike lyder av opphavsretten, da for eksempel naturlyder ikke er menneskeskapt, og man kan heller ikke få eneretten til en stemme i radioen bare fordi man tar den opp på bånd. Slik ”konkret musikk” kan imidlertid nyte vern iflg. Rosenmeier. Forutsetningen hans for en slik påstand er at opptakene bearbeides i tilstrekkelig kreativ grad på et teknisk apparatur slik at de uttrykker en kunstart. Hvor forvrengningen er stor og gjort digital, kan man raskt nærme seg elektronisk musikk, og denne nyter jo i utgangspunktet beskyttelse. For slik konkret musikk blir det ihvertfall helt åpenbart at dersom man finner at den nyter vern, så er det den formen den har fått som vernes og ikke den opprinnelige idéen bak lyden, da naturligvis ingen kan få enerett til opptak av f. eks. latter eller hundebjeffing som sådan.

### 3.4 Kan det oppstilles tekniske parametre for når eneretten er krenket?

Det ville vært praktisk og bekvemt om det kunne tegnes et entydig bilde av hvor langt en enerett strekker seg, men i internasjonal rettspraksis er det blitt hevdet at skjematiske løsninger på dette problemet ikke lar seg forene med den virkeligheten musikkverkene er en del av. Dette kom bla. a. til uttrykk i en tysk sak fra 1913<sup>12</sup>.

Forsøk har vært gjort på å gjøre vurderingsgrunnlaget lettere. Myten om at man kan låne inntil fire takter av et beskyttet verk før man krenker det er et eksempel på dette. Dette er imidlertid en regel som ikke har hold i den opphavsrettslige virkelighet, se nedenfor pkt. 3.3.4.2.1. Teorien har i det vesentlige også kommet til at spesielle prinsipper for når krenkelse skal statueres er så godt som umulige å formulere. Hver eneste sak vil være en avveining av ulike hensyn, der bruk av et fornuftig skjønn er et naturlig utgangspunkt. Dagens opphavsrettslige situasjon åpner for smidige løsninger som kan ta mange ulike hensyn. Av hensyn til reglenes tilpasningsdyktighet er det derfor kanskje lite ønskelig med mer håndfaste regler som kan gi en mer entydig anvisning på resultat. Større klarhet med tiden som følge av økt rettspraksis vil kanskje i tilstrekkelig grad avhjelpe den uvisshet som råder på dette rettsområdet idag.

### 3.5 Hvilken metode bør benyttes for å avgjøre om det foreligger krenkelse?

Av nordisk rettspraksis rundt etterligningsvernet av musikkverk finnes det bare en Høyesteretts-avgjørelse, den er avsagt av svensk Högsta Domstol, og blir i det følgende omtalt som ”Tala om vart Du skall resa”<sup>13</sup>. Saksforholdet var her at en svensk gruppe ved navn ”Landslaget” i 1973 skrev en låt som het ”Tala om vart du skall resa”. Sangen ble relativt populær ettersom den solgte i 22.000 eksemplarer og lå i 1974 på flere svensktopplister. I 1995 lagde gruppen ”Drängarna” låta ”Om du vill bli min fru”. Begge sangene har et gjennomgangstema med en melodilinje som blir spilt på fiolin, og som var årsaken til krenkelsessøksmålet. Saken er illustrerende for hvilken metodisk tilnærming det vil være naturlig å gjøre til sammenligningsspørsmålet.

---

<sup>12</sup> Entscheidungen des Reichsgerichts in Zivilsachen 82 s. 16. (hentet fra Karnell NIR 1959 s. 172)

<sup>13</sup> NJA 2002 s. 178.

Den bestod av fire ledd der man først vurderte om verkshøyde forelå. Hvis resultatet hadde blitt at verkshøyde ikke forelå for den saksøkende parts melodi, ville videre sammenligning vært unødvendig. Högsta Domstol kom til at på tross av at melodilinen til "Landslaget" hadde et sterkt folkemusikalsk preg, og dermed raskt kunne vært en del av det allmene felleseie, tilfredsstilte kravet til verkshøyde. Deretter foretok retten en teknisk analyse av verkene der man studerte notarkene til de to melodiene som var objekt for sammenligningen, for så å lytte til verkene.

Når tilstrekkelig identitet endelig ble fastslått, måtte retten ta stilling til spørsmålet om det kunne sannsynliggjøres at saksøktets verk var skapt uten kjennskap til det påstått krenkende verket, altså om det var trolig at dette verket kunne ha oppstått uavhengig av det eldre. Høyesterett svarte negativt på dette og konkluderte med krenkelse.

### 3.5.1 Vurdering av om verkshøyde foreligger

Dette er det naturlige utgangspunkt for vurderingen som retten skal ta stilling til. Er det for eksempel hevdet at enkelte deler av en melodi har blitt etterlignet, må det avgjøres om disse verksdelene kan sies å ha selvstendig verkshøyde. Hvor man ikke finner at verkshøyde foreligger legges grunnlaget for en videre sammenligning død, ettersom de "lånte" partiene da ikke nyter beskyttelse etter åndsverkloven.

Tingrätten fremholder i "Tala om vart Du skall resa" at det i verkshøydevilkåret ligger et krav om at det som blir vernet skal være så særegent at det nærmest kan betegnes som et "unikum". Etter dette vil det at to uavhengige kunstnere komponerer så likeartede verk at en av dem risikerer å være innenfor den annens enerett, kunne gi grunnlag for å hevde at ingen av verkene har verkshøyde. Hvor det imidlertid er åpenbart at originalitetskravet er oppfylt, har kunstneren av det siste verket en tildels tung bevisbyrde for å overbevise om at det ikke foreligger en etterligning.

Variasjonsmulighetene er jo for musikalske verk nærmest uendelige, på tross av noen "koder" eller regler innenfor en del genre som begrenser utfoldelsesmulighetene noe. Högsta Domstol uttaler også at det er antatt at det innenfor populærmusikkens område er mere begrensede variasjonsmuligheter enn i andre genre. For fri kunst, som musikkverkene opphavsrettslig representerer, har terskelen for å kvalifisere til

verkshøyde tradisjonelt blitt hevdet å være nokså lav. Har man komponert et lite stykke musikk har man som oftest også skapt et åndsverk. Det at et verk må være et unikum slik den svenske tingrätten hevder, er kanskje et utsagn man bør tolke noe restriktivt. Likevel gir det kanskje en viss indikasjon om hvor terskelen bør legges for at man kan hevde å ha skapt noe som er særegent nok til å ha hevet seg over det allmene felleseie. Högsta Domstolen hevder imidlertid ved sin behandling av saken at helt ukompliserte verk oppnår beskyttelse, så sant de er tilstrekkelig originale.

I mange krenkelsessaker viser det seg at det er et tredje verk begge parter har latt seg inspirere av. Dette skyldes at mange klassiske måter å bygge opp en melodi på baserer seg på det som best kan betegnes som det musikalske felleseie. Melodioppbygging som baserer seg på tradisjonelle prinsipper vil ofte være inspirert av eldre verk. Vandrende melodier, eller som Rognstad<sup>14</sup> uttrykker det: ”musikkpassasjer som går igjen i mange komponisters verk”, er frie for benyttelse og vil ikke kunne omfattes av eneretten.

Hvor en av partene anfører at det er et tredje verk inne i bildet, vil det først måtte avgjøres om verket som påstås å være krenket er å regne som selvstendig og har egen verkshøyde i forhold til dette, da det naturligvis ikke kan kreves enerett til noe man selv har lånt, selv om dette er ubevisst. Av den fattige rettspraksis som finnes om etterligningssaker i Norden har tilstedeværelsen av tredje verk vært en sentral del av prosedyren.

Spørsmålet var blant annet oppe i ”Tala om vart du skall resa”, der saksøkte anførte at saksøkers melodilinje var influert av en gammel svensk spellemannslåt, ”Oxdansen”, som var falt i det fri. Dersom retten hadde kommet til at melodiene for tvisten hadde brukt ”Oxdansen” som grunnlag for sine komposisjoner hadde muligheten for krenkelse vært avskåret. Högsta Domstol kom imidlertid til at melodilinen i ”Tala om vart du skall resa” hadde tilstrekkelig individualitet og særpreg, og at den derfor ikke var innenfor ”Oxdansen”s verksgrenser. Det ble heller ikke godtgjort at saksøker hadde hatt tilgang til denne folkesangen. Fra sakkyndighold i Norge har det blitt uttalt at saksøktes sammenligning med ”Oxdansen” var et nokså søkt forsøk på å lede krenkelsesvurderingen over i annen retning enn sin egen produksjon.

---

<sup>14</sup> Ole-Andreas Rognstad, ”Fragmenter til lærebok i opphavsrett”, Oslo 2004.



### 3.5.2 Den tekniske analysen

Vanlig fremgangsmåte for de sakkyndige som skal uttale seg om hvorvidt de mener det foreligger etterligning er at de foretar en tonemessige transponering av de to verkene som skal underlegges sammenligning. Dette betyr at de legger verkene opp eller ned til de samme tonemessige strukturer for lettere å kunne gjennomføre notasjonsanalysen. Sistnevnte består i å nedtegne verkenes noter, der nøkkelonene oppstilles i et separat noteark. Ved sammenligning av verk som har vært underlagt slik prøvelse og der krenkelse har vært resultatet, vil ofte selv en som er uskolert hva noter angår kunne se oppsiktsvekkende likheter i nøkkelonene. Da det ofte bare er den sangbare hovedmelodi som er gjenstand for en tvist er det denne de sakkyndige tar utgangspunkt i for vurderingen.

I den svenske Høyesterettsavgjørelsen ”Tala vart du skal resa”<sup>15</sup> går det frem, både ved sammenligningen mot ”Oxdansen” og mellom de to verkene som tvisten dreide seg om, at vurderingen baserer seg på de tre grunnelementer i melodien; melodi, harmoni og rytme. Her gikk det også frem at likhet i antall strofer, toner og takter vektlegges. Alle disse sistnevnte elementene ble telt og sammenlignet. Tempo og taktart var også tema for den tekniske sammenstillingen av verkene.

I en fersk dansk tingrettsdom, ”Glædens Gyldne Ring”<sup>16</sup>, var saksforholdet at to uavhengige komponister anmeldte det samme verket til KODA. Saksøker hadde hørt verket blitt fremført på dansk fjernsyn og prøvde å føre bevis for at utøvende artist gjennom andre komponister hadde etterlignet et verk han skapte i 1993 kalt ”Glædens Gyldne Ring”. Saksøker lyktes ikke i å overbevise tingretten om at saksøkte hadde hatt tilgang til hans verk, og resultatet ble at hver av partene bare fikk opphavsrett til sine respektive produksjoner. Melodiene som ble sammenlignet av de sakkyndige ble hevdet å være tradisjonelt oppbygget i ”nordeuropæisk schlagertradition”. De to melodiene hadde begge 16 taktvers og 16 takter refreng som baserte seg på de tre grunnakkorder (tonika, subdominant og dominant), der refrengene startet i

---

<sup>15</sup> NJA 2002 s. 178.

<sup>16</sup> Dom avsagt den 27. sept. 2004 av Retten i Thisted. Saksnr: BS 370/2002.

subdominanten. Nøkkeltonene ble også her nedtegnet for de ulike notesystemene, der likhetene ble trukket opp i hel linje og ulikhetene i stiplet linje for å få et visuelt inntrykk av verkenes felles oppbygging. Av i alt 32 takter fant de sakkyndige full identitet i tonene for 6 takter, imidlertid var det langt flere takter der det var likhet, men ikke identitet. Det ble uttalt at melodiene var ensartet, men ikke ens.

Videre ble ulikheter i disponeringen mellom versene og refrengene påpekt. Hvor A er vers og B er refreng så de to melodiene slik ut: Melodi 1: ABABABB, melodi 2: AABABAABB. Formstrukturene var altså forskjellige, men dette ble antatt å være uvesentlig i forhold til originalitetsvurderingen og heller et utslag av at den ene melodien var en demo-versjon, mens den andre var ferdig gjennomarbeidet. De sakkyndige fant videre overensstemmelse mellom de to melodier på tempo og stemning, men ikke på instrumenteringen.

Denne saken er for såvidt interessant i forhold til den tekniske analysen fordi saksøkers verk kun var en upublisert demo-innspilling. Opptaket bar altså preg av å være enkelt og uferdig. Saksøktes verk fremstod derimot som en ferdig produsert og profesjonell innspilling. Det hørbare inntrykket mellom de to melodiene var derfor tildels misvisende, ihvertfall for en utrent lytter. I forhold til ulikhetene i instrumenteringen uttalte de sakkyndige at dette ikke er av betydning for den stilart begge melodiene her befant seg innenfor.

Brilioth stiller seg noe kritisk til den utstrakte bruk av teknisk analyse av verk som har vært vanlig innenfor opphavsretten. Han peker særlig på anglo-amerikansk opphavsrett som i stor grad har benyttet seg av denne metoden for å avgjøre om det foreligger krenkelse eller ikke. Brilioth mener at det i størst grad er det hørbare inntrykket som bør tillegges størst vekt.

### 3.5.3 Det hørbare inntrykket

Det er alminnelig erkjent at opplevelsen av et musikkstykke kan fortone seg svært ulikt avhengig av om man hører på verket eller leser notene til det. Toner man synes å kunne lese ut av et noteark trenger ikke alltid å komme så tydelig frem når man lytter til verket, og omvendt kan man kanskje høre ting i musikken som ikke så tydelig kommer

til uttrykk i notene. Den naturlige tilnærmelsen vil selvsagt også for en sakkyndig først være å lytte til et verk, for så å gjøre seg opp en mening om det overhodet er grunnlag for en påstand om etterligning. Hvor en slik likhet synes å foreligge vil det etter den detaljorienterte notasjonsanalysen være naturlig å lytte til verkene som en helhet. Å endre inntrykket av ensartethet hvor den tonemessige oppbygningen i en komposisjon er tilnærmet identisk basert på andre elementer i et stykke er nok vanskelig, men det bør ikke utelukkes at rytmeoppbyggingen og arrangementen av et verk gjør at det likevel fremstår som selvstendig på tross av tonelikheter. Helhetsinntrykket vil ofte være avgjørende for om det foreligger urettmessig utnyttelse av andres materiale.

Hva som skal tillegges størst vekt av notelikheter og hvordan musikkstykket faktisk lyder er noe usikkert. I amerikansk rettspraksis har den tekniske analysen ofte blitt den avgjørende, men denne praksisen har blitt kritisert. Blant annet i en dom fra 1936<sup>17</sup>, der sterke notemessige likheter ble dokumentert, men dette ble ikke tillagt vekt ettersom ”the phrases show no resemblance noticeable to the average hearer”. Rosenmeier<sup>18</sup> peker på at i motsetning til litterære verker der man kan få beskyttelse for et meningsinnhold, er det formen som beskyttes for musikalske verker, ettersom musikk på mange måter er en abstrakt opplevelse. Toner, rytmer og harmonier settes sammen på ulike måter og danner musikk, som ikke kan oppfattes visuelt. Selv om musikk kan nedtegnes i noter, og på den måten fikseres på papir, er det lydbildet som mest pålitelig formidler musikkstykket. Også Rosenmeier uttaler at det trolig er det hørbare inntrykket som bør tillegges avgjørende betydning.

#### 3.5.3.1 Hvilket øre er mest egnet til å høre om det foreligger likhet?

Et sentralt spørsmål ved sammenligningsvurderingen er hvorvidt det bør være den sakkyndiges eller den uskolertes opplevelse av et verk som tillegges avgjørende betydning når en sak har kommet opp for rettsapparatet.

Amerikansk opphavsrett har i større grad enn den europeiske søkt å beskytte en komponist mot utilbørlig konkurranse som kan svekke de økonomiske gevinstene av et åndsverk. Det økonomiske hensynet bak reglene er iallefall mer uttalt i amerikansk enn

---

<sup>17</sup> Arnstein v. Edward B. Marks Music Corp. 1936. Kilde til dommen: Brilioth, NIR 1970 s. 37/54.

<sup>18</sup> Morten Rosenmeier, ”Ophavsretlig beskyttelse af musikværker”, København 1996.

europaisk rett. Hvor økonomi betraktes som et tungtveiende argument ved sammenligning, vil det hørbare inntrykket til en lekmann fremstå som avgjørende. Hvorvidt notene fremstår som nærmest identiske blir i et slikt perspektiv uinteressant, da dette ikke er noe som blir oppfattet av den alminnelige lytter. Den uskolerte, potensielle konsument av musikken er etter amerikansk rett den som har fått vurdere hvorvidt det foreligger krenkelse eller ikke, dette på tross av den store vekt amerikansk rett har lagt på den tekniske, sakkyndige analysen.

I saken *Arnstein v. Porter* fra 1946<sup>19</sup> ble det uttalt i forhold til krenkelsesvurderingen at det avgjørende ikke var hvordan musikken så ut på papiret eller lød for en musikkfaglig person, men om saksøkte hadde tatt mer fra saksøkers verk enn hva som føltes naturlig for en lekmanns øre. Dersom krenkelse først har blitt resultatet, er det imidlertid i amerikansk rett antatt at de sakkyndige er de nærmeste til å vurdere om saksøkte faktisk *har* etterlignet det påstått krenkede verket.

Mennesker har tildels ulike forutsetninger for å tilegne seg musikkopplevelser. Noen har et medfødt godt gehør, mens for andre er dette kanskje tillært eller ikke-eksisterende. Mangler man interesse for en genre, eller musikk som sådan, vil nok mer kompliserte verker, kanskje særlig klassiske stykker og mer alternativ musikk være vanskeligere tilgjengelig for en lekmann. Brilioth uttaler at enklere slagermelodier, som tross alt er der de fleste konflikter oppstår grunnet de økonomiske gevinstene, bør kunne vurderes av ”vanlige” juridiske dommere, men at mer kompliserte verk bør vurderes av sakkyndige. Denne oppfatningen deles til en viss grad også av det norske musikkfaglige miljøet av sakkyndige og TONO. Fordelene ved å benytte et utrent øre fremfor en ekspert kan være at lekmannen kanskje i større grad vil basere sin uttalelse på en umiddelbare følelse av gjenkjennelse, og ikke i like stor grad hengi seg til teknikaliteter og avansert analyse av verkene.

I saken *Hirsch v. Paramount Pictures Inc.* 1937 ble det uttalt at “Similarity is a question of fact in each case. You have to compare both songs. Experts testimony is helpful but the test is whether there is a resemblance noticeable to the average hearer.” Det

---

<sup>19</sup> Henvisningen til dommen er hentet fra Morten Rosenmeier, ”Ophavsretlig beskyttelse af musikværker”, København 1996.

erkjennes altså at bedømmelsen vil kunne variere avhengig av hvem man overlater vurderingen til. Amatøren vil høre etter gjenkjennelse og assosiasjon, mens den sakkyndige, som selvsagt også vil lytte til verkene som sådan, trolig i større grad vil dedusere de to verkene som skal sammenlignes ned til tekniske elementer basert på musikkfaglige prinsipper og teorier.

Sammenligningen er uansett vanskelig, da den som lytter trolig vil lete etter likhetene når konflikten først er oppstått. Uttalelser fra personer som ikke er gjort oppmerksom på at to verk er i tvist om opphavsrettigheter vil muligens være de mest troverdige ved en likhetsvurdering. Den profesjonelle vil kanskje i større grad enn en lekmann klare å holde hodet klart ved vurderingen, og ”nøytralisere” bevisstheten fra at det foreligger en konflikt mellom verkene.

Ettersom etterligningssaker er svært sjeldne i rettsapparatet er det grunn til å tro at når de først foreligger har de nokså gode grunner for seg, og trolig er også økonomiske interesser av ikke helt ubetydelig verdi involvert. I praksis vil det hvor en sak kommer for retten bli et spørsmål om det er fagdommers eller sakkyndiges oppfatninger som bør tillegges størst vekt. Forut for en eventuell rettssak vil det nok være naturlig at verkene har blitt underlagt sammenligning i vurderingsutvalget i TONO, da denne tjenesten er gratis og anerkjent. Hvorvidt det rådet utvalget har gitt blir tatt til følge eller ikke avhenger, hvor resultatet ikke fremstår som åpenbart, tildels av fagdommernes personlige oppfatninger av likheten.

Om sakkyndige blir innkalt som vitne eller ikke er en ting, en annen er om det vil være naturlig å innkalle lekmenn utover de som sitter som dommere for å uttale seg. Det siste fremstår ikke som en særlig praktisk løsning. Hvorvidt det er hensiktsmessig å benytte sakkyndige *dommere* eller ikke, er en mer aktuell problemstilling. På den ene siden har de faglige forutsetninger for å vurdere likheten som en juridisk dommer trolig ikke har. På den andre siden kan kanskje sakkyndige dommere la seg friste til å vektlegge hensyn som ligger utenfor partenes anførsler, og som prosessuelt derfor kan ta fokuset bort fra den juridiske avveiningen.

#### 3.5.4 Tilgang til verket

Som ovenfor nevnt har det i amerikansk rett blitt uttalt; ”Without access, no infringement”. For at krenkelse kan bli statuert må det altså avgjøres om den påståtte krenkeren har hatt tilgang til verket hvis enerett påstås utnyttet. Dette ble også drøftet av Högsta Domstolen i ”Tala om vart du skall resa” etter at de konkluderte med likhet mellom de to verker. Domstolen fant det her usannsynlig at melodi 2 hadde oppstått uavhengig av melodi 1 ettersom likheten var påfallende.

### 3.6 Enkeltelementer i grensedragningsvurderingen

Når metoden og den grunnleggende struktur for hvordan sammenligningsspørsmålet bør angripes er klarlagt, blir neste oppgave å ta tak i komposisjonens substans og bestanddeler for å se på hvilke elementer det er naturlig å ta i betraktning ved en bedømmelse av om krenkelse av eneretten foreligger.

#### 3.6.1 Ensartethet

Komponister som bevisst søker å etterligne et annet verk vil nok være oppmerksomme på ikke å gjøre etterligningen så åpenbar at den nærmest fremstår som identisk. Hvor verksdeler er helt identiske er det ikke lenger bare tale om etterligning, men om ren kopiering. Dette forekommer til en viss grad innen visse genre som blant annet hip-hop og r&b, der sampling av andre artister ikke er helt uvanlig.

Det fremgår av ordlyden i åvl. § 2 at eneretten ikke bare gjelder det identiske, men omfatter verket både i ”opprinnelig eller endret skikkelse”. Rettspraksis er også klar på at identitet ikke er noe vilkår for at krenkelse blir resultatet. Noe annet ville for det første gjort sammenligningsarbeidet svært enkelt, da identitet i form av kopiering ikke bør være vanskelig å fastslå. For det andre ville et krav om identitet raskt uthullet enerettens slagkraft.

I begrepet ensartethet ligger altså ikke bare det identiske, men også det som fremstår som så likelydende at verkenes opphav synes å være det samme. I saken, ”Glædens

gyldne ring”<sup>20</sup>, hvor saksøkende komponist hevdet at en utgivelse krenket hans enerett ble det ved sammenligning av to verk blant annet uttalt at ”De to melodier fremstår som ensartede, men er ikke ens”. Hvor det ikke foreligger identitet blir det imidlertid et spørsmål om det som fremstår som likelydende har blitt tilført tilstrekkelig egenart slik at et nytt selvstendig verk er oppstått.

I en sak mellom Ronald Mack og George Harrison i 1976<sup>21</sup> måtte retten bl. a. ta stilling til om et verk kunne beskyttes hvor det ikke forelå identitet. Førstnevnte komponist hadde i 1962 laget en sang som het ”He’s so fine”, mens Harrison ga ut sangen ”My sweet Lord” i 1970. Verkene var svært ulike både i instrumentering og stemning, men hadde likevel noen grunnleggende likheter. Retten kom til slutt frem til at Harrison hadde krenket Mack sitt verk, da den fant at verkene var svært like innholds- og idémessig. Retten deduserte i denne saken, ved hjelp av de sakkyndige, verkene ned til sin sentrale noteoppbygging, hvor antall toner, tonelikheten og repetisjonene rundt disse var avgjørende for at det ble konkludert med krenkelse.

Et annet eksempel er en engelsk dom fra 1923<sup>22</sup> hvor det ble konkludert med krenkelse selv om ikke en eneste tone var identisk. Her uttalte retten at ”a musical work could be clearly and deliberately copied, without taking a single note directly from the original”.

Hvor verkshøyden til en komposisjon antas å være svært lav vil nok enkelte hevde at tilnærmet identitet må foreligge for at opphavsretten antas å være krenket. Problemet er om enkle strukturendringer i et verk kan være tilstrekkelig for å gå klar av eneretten. Trolig vil svaret avhenge av den grad av originalitet som antas å ligge bak det beskyttede verket<sup>23</sup>.

Assosiasjonsvekkende ensartethet ble antatt å være tilstrekkelig, jfr. den overfor nevnte dommen fra 1923, der det videre ble uttalt at ”colorable imitations are infringements, as

---

<sup>20</sup> Dom avsagt av Retten i Thisted 27. september 2004, saksnr: BS 370/2002.

<sup>21</sup> Eksempelet er hentet fra Edward Samuels, ”The Illustrated Story og Copyright”, New York 2000. Samuels viser ikke dommens navn eller saksnummer.

<sup>22</sup> Austin v. Columbia Graphophone Co. Ltd., 1923.

<sup>23</sup> Se pkt. 3.6.5.2.

well as exact reproductions”. Spørsmålet blir i den enkelte sak hvor sterke slike assosiasjoner må sies å være før en annens enerett er krenket. Dette er et spørsmål som naturlig nok må besvares individuelt i hver enkelt konkret sak. Åndsverkloven gir følgelig ikke bare beskyttelse til identiske verk, men også til verk i endret eller bearbeidet skikkelse som antas å ligge innenfor omfanget av eneretten.

### 3.6.2 Assosiasjon

Hvorvidt assosiasjon er tilstrekkelig for å statuere krenkelse av et annet verk, eller om det er noe en opphavsmann til en viss grad bør tåle er et nyansert spørsmål. I saken mellom D’Almaine v. Boosey fra 1935 heter det: ”Substantially the Piracy is when the appropriated music though adapted to a different purpose from that of the original, may still be recognised by the ear”.

Igen blir det en skjønnsom vurdering som avgjør spørsmålet. I et så produktivt og genresammensatt landskap som musikkverkene er en del av, ville det trolig fremstått som nokså uholdbart dersom mer eller mindre vage assosiasjonsfremkallende elementer kunne gi grunnlag for å statuere krenkelse. Likevel er det gjerne gjennom assosiasjonen man finner stridens kjerne. Det at tankene ubønhørlig ledes hen mot et allerede eksisterende verk når man lytter til det, kan være en indikasjon på at det foreligger rettsstridig bruk. Hvor sterke assosiasjoner en opphavsmann bør tåle vil trolig variere, avhengig av graden av originalitet i det assosiasjonsfremkallende.

Hva som fremkaller assosiasjon hos et menneske er selvsagt svært individuelt. Dette tilsier at assosiasjon, dersom denne alene skal tillegges vekt, bør være sterk samt antas å være en alminnelig oppfatning blant publikum.

### 3.6.3 Del- versus helhetsvurdering

Iflg. Weincke<sup>24</sup> må ”De to værker...sammenlignes både i detaljen, og når der gælder helheden”. Det er sikker rett at eneretten gir beskyttelse også for mindre elementer (verksdeler) i et musikkstykke, så sant disse har tilstrekkelig verkshøyde. Vernet blir

---

<sup>24</sup> W. Weincke, ”Bemærkninger om Ophavsretten til Musikværker”, NIR 1975 s. 409.



etter dette effektivt for hele den innsats som ligger bak verket. Eneretten kunne raskt blitt illusorisk dersom det forelå et krav om at verket som helhet måtte betraktes som krenket. Brilioth<sup>25</sup> uttaler at ”För musikverk är knappast övertagande av hela verk några praktisk förekommande fall.”.

Det vanlige er altså at et mindre parti fra et eldre verk benyttes, bevisst eller ubevisst, i en ny komposisjon. Det er også bred enighet fra rettspraksis, litteraturen og fagmiljøet om at et mindre element i et verk kan være gjenstand for en krenkelsesvurdering så sant verksdelen fremstår som selvstendig og tilfredsstillende de objektive vilkår for beskyttelse.

I Norge ble det i 2001 avsagt en byrettsdom<sup>26</sup>, ”Kjartan Iversen”, som dreide seg om opphavsrett til en bearbeidelse av en irsk hymne. Striden stod om hvorvidt saksøker, Kjartan Iversen, hadde enerett til bearbeidelsen som var forsøkt utgitt av en vokalgruppe, STATE, Iversen tidligere hadde vært medlem av. STATE anførte primært at de bearbeidelsene vokalgruppens andre medlemmer hadde tilført verket gjorde at den versjonen av verket som skulle utgis var en selvstendig bearbeidelse. Sekundært hevdet de at bearbeidelsen var et fellesverk etter åvl. §6, første ledd, der Iversen hadde gitt samtykke til utgivelse i forkant.

I forhold til originalitetsvurderingen av bearbeidelsen anførte Iversen at det var fire elementer som ga verket tilstrekkelig originalitet. Retten kom her til at tre av disse anførselene var å betrakte som ”allmenne musikalske løsninger”, da de stilmessig var nærliggende endringer i forhold til det originære verket. Imidlertid kom retten til at et rytmisk parti i verket var å betrakte som originalt. Retten foretok deretter en helhetsvurdering, hvor de elementene som i utgangspunktet var vurdert å være en del av det musikalske felleseiet, sammen med det originale motivet gjorde at arrangementet som en *helhet* fikk tilstrekkelig originalitet, og dermed ble å betrakte som et verk etter åvl. § 1, annet ledd nr. 13, jfr. § 4, annet ledd. Iversen fikk likevel ikke gjennomslag for at han var eneopphavsmann til verket, men at ”Allelu”, som bearbeidelsen het, var et fellesverk som lå i sameie mellom de ulike bidragsyterne jfr. åvl. § 6.

---

<sup>25</sup> Erik-Gustaf Brilioth, ”Identitetsproblem i musikalisk opphavsrett”, NIR 1970 s.37 flg.

<sup>26</sup> Oslo Byrett, dom av 13. november 2001.

Brilioth<sup>27</sup>, som viser til musikkforsker Ernst Kurth, hevder at sammenligningen mellom to verker bør være generell og ta høyde for hele verket, da musikk må oppfattes som en helhet. Han påpeker altså at det ikke er tilstrekkelig å bare vurdere den helhet et mindre parti er en del av, men hele verket som sådan. Ifølge Brilioth er det ikke foretatt noen vitenskapelige undersøkelser som tyder på at mindre deler av et verk er avgjørende ved likhetsfølelsen mellom to verk. Mindre partier er kanskje assosiasjonsfremkallende, men Brilioths poeng er vel heller at likhet ikke kan statueres basert på mindre fraser eller motiver i et stykke, men at de må sees som del av en helhet. Brilioths oppfatning om at man bør unngå å ta raske slutninger om likhet, uten først å ha sett verket som et hele, er nok en fornuftig anvisning på metode som bør legges til grunn ved sammenligningen.

At en verksdel som påstås å være krenket må sees i forhold til den helhet den er en del av synes etter å være et godt utgangspunkt. Som en forlengelse av dette blir det naturlig å se på hvorvidt også denne helhetsvurderingen kommer til anvendelse for enkelte verksdeler som sådan. Mer presist blir dette et spørsmål om det fremstår som naturlig å dedusere alle enkeltelementer en verksdel består av ned i minste detalj.

Som tidligere nevnt i pkt. 3.5.2 vil den sakkyndige ta utgangspunkt i den sangbare melodi når nøkkeltonene skal oppstilles i noteark. Hvor notene tilsier sterk ensartethet, vil det hørbare inntrykket kunne dempe dette ved at man hører på melodien satt inn i en helhet med de andre instrumentene i partiet.

Rytmeinstrumenter, som trommer og bass, har gjerne en sentral rolle i et verk. Likevel fremstår de ofte som et bakenforliggende teppe av lyd som bygger opp under og fremhever melodien, som igjen kan bestå av ulike elementer satt sammen i en harmoni. Piano, gitar og ulike blåseinstrumenter er som oftest de *instrumentene* som bidrar mest til å gi en melodi dens karakteristiske preg. Likevel er det vanligvis vokalen, hvis slik finnes i en melodi, som dominerer, da denne i størst grad gir uttrykk for den sangbare melodien.

---

<sup>27</sup> Kand. Jur. Erik-Gustaf Brilioth, "Identitetsproblem i musikalisk upphovsrätt", NIR 1970 s. 37/61.

Enkelte ganger kan selvsagt både bass og trommer kunne fremstå som svært fremtredende og gjenkjennelige elementer i et lydbilde, se nedenfor pkt. 3.6.4. Det er nok likevel grunn til å anta at rytmeinstrumentene, spesielt slagverkene, har vanskeligere for tilfredsstillende kravet til verkshøyde enn de mer melodiske delene av et orkester.

Ved en detaljanalyse kan kanskje enkelte mer eller mindre fremtredende elementer fremstå som nærmest identiske med et annet verk, uten at denne likheten kommer til uttrykk ved en helhetsbedømmelse av partiet. Imidlertid er det gjerne bare fragmenter eller partier av en annen melodi som skal til før man underbevisst assosierer til denne, uten at assosiasjon som sådan trenger å være avgjørende, jfr. pkt. 3.6.2. Et slikt syn ble også uttalt i domsgrunnen i ”Tala om vart Du skall resa”<sup>28</sup>. Her erkjente man at kun mindre partier i en melodi kan ha selvstendig verkshøyde og således et vern mot krenkelse, selv om melodilinjene som ble vurdert var korte og ble betraktet som enkle. Imidlertid ble det uttalt at melodilinen som sådan bør sees i helhet med den rytme og harmoni den er en del av. En slik helhetsvurdering innenfor mindre partier er også naturlig ettersom det nok kan fremstå som kunstig å dele et verk opp i alle dens bestanddeler ved en analyse.

Å ikke konkludere krenkelse på bakgrunn av ensartethet mellom få instrumenter synes hensiktsmessig, da disse som utgangspunkt bør sees som en helhet av den verksdelen de faktisk representerer. *Minima non curat praetor*-prinsippet, nemlig at ubetydeligheter ikke tillegges særlig vekt, støtter også opp under dette synspunktet.

#### 3.6.4 Beskyttelse utover melodilinen

Det er gjerne den sangbare melodi som fremstår som det sterkeste elementet i et verk. Den sangbare melodi omfatter ikke nødvendigvis bare vokallinjene, men like gjerne andre fremtredende instrumenters bidrag til verket. Problemer kan imidlertid oppstå når man i etterligningsvurderingen befinner seg utenfor den umiddelbare melodilinen, men likevel har en sterk følelse av gjenkjennelse. Spørsmålet er altså om et bakenforliggende

---

<sup>28</sup> NJA 2002 s. 178/182.

tema som ligger utenfor de ytre rammer melodien umiddelbart oppstiller kan nyte vern, dette er selvsagt også aktuelt for rene instrumentalverk, da de også gjerne har en karakteristisk, sangbar melodilinje.

En akkord er hvor tre eller flere toner lyder på én gang, og et akkordforløp oppstår da hvor flere akkorder kommer etter hverandre. Iflg. Rosenmeier har det innenfor svensk rett vært hevdet av Kallstenius og Karnell<sup>29</sup> at akkordforløp kan nyte vern, mens det i tysk litteratur har blitt hevdet at akkordforløp normalt ikke kan få det. Begrunnelsen fra tysk opphavsrettshold har vært at variasjons-mulighetene for akkordforløp er nokså begrensede, grunnet genretadisjoner og de regler som her gjelder, og at beskyttelse av slike derfor ville medføre uakseptable innskrenkninger i mulighetene til musikalsk utfoldelse.

Det samme synspunktet har kommet til uttrykk i en amerikansk dom: Northern Music Corp. V. King Record Distributing Co. et al.<sup>30</sup>; "Harmony is the blending of tones; this is achieved according to rules which have been known for many years. Being in the public domain for so long neither...nor harmony can itself be the subject of copyright...It is in the melody...or the arrangements of...tones that originality must be found".

Rosenmeier slutter seg til synspunktet om å være varsom med å gi vern om tradisjonelle akkordforløp, men påpeker at akkordforløp kan være uendelig lange, hvilket gir større variasjonsmuligheter. Han mener altså at akkordforløp bør oppnå vern hvis de er tilstrekkelig originale. Dessuten påpeker Rosenmeier at dersom en énstemmig melodi fremføres to- eller trestemt vil den gå fra å være vernet til å miste sitt vern hvis man statuerer en regel om at akkordforløp ikke beskyttes, noe som ville være uholdbart.

Begrepet "rytme" definert som noe abstrakt som angir tonenes lengde og avstanden mellom dem, kan raskt minne om idé beskyttelse, noe som ikke gis i opphavsretten. Hvorvidt rytmer og lignende lyder produsert av slagverk og andre perkusjons-instrumenter som ikke lager toner kan oppnå beskyttelse vil variere.

---

<sup>29</sup> Se Morten Rosenmeier, "Ophavsretlig beskyttelse af musikværker", København 1996 s. 20.

<sup>30</sup> 105 F. Supp. 393. (Henvisningen er hentet fra Rosenmeier).

Rosenmeier mener at rytmepassasjer kan nyte opphavsrettslig vern, selv om de ikke er uttrykk for en sangbar melodi hvis de er tilstrekkelig særegne. Fra norsk sakkyndighold er det hevdet at det bør utvises ekstrem varsomhet med å beskytte den bakenforliggende rytmeoppbyggingen av et verk, særlig ut fra hensynet til friholdelsesbehovet, og det at rytmekonstruksjoner i stor grad bygger på tradisjonelle prinsipper som alle må nyte godt av. Det at noen finner på noe litt utover det ordinære hva slagverk angår, bør ikke være nok for å få beskyttelse. Imidlertid fremstår det hverken som riktig eller rimelig å avskjære rytmeinstrumentene som sådan fra den opphavsrettslige beskyttelse, så en naturlig løsning er å holde muligheten for slik beskyttelse åpen. For eksempel bør en trommesolo som er preget av meget høy skapende innsats kunne beskyttes.

Bassen er et rytmeinstrument som lager toner. Tradisjonelle bassganger kan ikke oppnå vern, da de er en del av det musikalske felleseiet. Men i en melodi der bassen er en sentral del av komposisjonene, bør den likevel kunne kvalifisere til vern på linje med gitar og andre melodiske instrumenter.

I forhold til en del genre, som for eksempel rap og hip-hop, kan det stilles spørsmål om vokallinjen, som kanskje mer minner om tale enn sang, kan vernes. Det dreier seg ikke om vanlig tale der stemmeleiet er stabilt, men om rytmeorientert snakking, der trykket legges på enkelte ord og fraseringer. Her gjelder mange av de samme hensyn som for de rytmebaserte instrumentene. Beskyttelsen bør nok bero på en avveining av friholdelsesbehovet og den skapende innsats i hvert enkelt tilfelle, men det er nok grunn til å hevde at en nokså høy terskelverdi bør overstiges hva verkshøyde angår for vern til snakkelignende vokal. Vurderingen bør kanskje sees i sammenheng med hvorvidt stil og sound kan beskyttes, se pkt. 3.6.7, men Rosenmeier utelukker ikke slikt vern hvor ”der foreligger tilstrækkelig kompositorisk innsats”.

I et internt TONO-notat av Gunda Djupvik, som tidligere jobbet som juridisk konsulent der, blir det uttalt følgende: ”Det er iallefall klart at når en skal vurdere om et verk er en ulovlig etterligning kan en ikke bare vurdere ett element, som f. eks. melodilinjen, rytmen eller besifring/harmonier. Dersom rytmen, instrumenteringen og harmonikk er helt lik, kan det godt være enkelte avvik i melodilinjen uten at komposisjonen dermed blir *lovlig*”.

### 3.6.5 Kvalitetsvurdering i forhold til beskyttelsens utstrekning.

Som tidligere nevnt er det ikke uttalt noe krav om kvalitet i verkshøydekravet. Hva som er god og dårlig kunst er subjektivt, og kunsten skal være fri og åpen for nye genre samt oppmuntre til skaperglede. Det er likevel på det rene at de helt enkle og banale musikkstykker ikke tilfredsstiller kravet til verkshøyde.

Ettersom verkshøydekravet er relativt lavt for musikalske verk, skal det ikke mye kompositorisk talent til før man står overfor et beskyttet verk. Hvor dette viser seg å være bygget opp svært tradisjonelt hva tonesammensetning, rytme og harmoni angår, er problemet om skapelsen av dette verket skal kunne hindre andre fra å tildels benytte seg av de samme enkle melodilinjene. Da opphavsretten blant annet er ment å være et incitament til ny kunstnerisk produksjon, synes det lite hensiktsmessig å monopolisere vanlige sammensetninger av akkorder eller melodilinjer.

Mye av den musikk som omgir oss er i stor grad sammenstilt av akkorder som følger tradisjonelle mønstre for komposisjon. De kan betraktes som en del av det musikalske felleseie. Lager man en melodi bygget på disse, får man opphavsrett til det, såfremt det har fått et selvstendig særpreg, men eneretten man tildeles er antatt å likevel ikke frata andre musikere muligheten til å skape nye verk basert på nærmest identiske kordvalg.

#### 3.6.5.1 Signaturpartier

Mindre deler, eller motiver, av et musikkstykke som har særlig høy gjenkjennelsesverdi eller originalitet, blir gjerne betegnet som signaturpartier. Disse vil, hvis de finnes i et verk, fremstå som en melodis "varemerke". Karakteristisk for slike er at det ofte ikke fordrer mange tonene av et slikt parti før gjenkjennelse og assosiasjon til et spesielt verk inntreffer.

Det er vel grunn til å hevde at originaliteten for slike partier av et verk gjerne er større enn ved deler av et verk som utmerker seg i mindre grad. Isåfall bør nok også beskyttelsesomfanget av disse delene strekke seg lenger enn ved mindre originale deler. Friholdelsesbehovet er trolig også mindre for slike verksdeler da sammensetningen av tonene i slike deler av et verk ofte er såpass særegne at enerett ikke er noe som vil begrense allmennhetens muligheter for å kunne skape nye åndsverk i nevneverdig grad.

Musikk er jo tross alt definert som sammenstilling av toner, harmonier og rytmer, hvor det i utgangspunktet er uendelig mange variasjoner som kan produseres.

Refrenget av en sang vil ofte være den delen som setter seg raskest i bevisstheten til en lytter, og vil trolig også være det motivet i en musikkstykk som lettest kan kvalifisere til betegnelsen signaturparti. I ”Tala om vart du skall resa”-dommen<sup>31</sup> blir det uttalt at refrenget er et svært viktig innslag i en låt, og at det gjerne er dette partiet folk husker i ettertid. Som et retningsgivende prinsipp bør normalt beskyttelsesomfanget til refrenger derfor nyte noe større vern enn versene, men dette er selvsagt bare et grovt utgangspunkt, da signaturpartier like gjerne kan finnes i et gitarriff, et soloparti på piano, særegne lyder eller instrumenter som kjennetegner sangen eller andre originale elementer, såvel som vers med høy grad av egenart.

#### 3.6.5.2 Originalitetsvurderingen i forhold til beskyttelsesomfanget

Iflg. Rosenmeier har det tradisjonelt ikke vært stilt strenge krav til originalitet, tvertimot uttaler han at det er ”fast antaget, at komposisjoner ikke må være undergivet særlige originalitetskrav”. Han hevder imidlertid at originalitetskravet er desto strengere for å få beskyttelse for det selvstendige bidrag til en bearbeidelse, dette begrunner han med at faren for dobbeltfrembringelser er betraktelig høyere ved bearbeidelser enn ved skapelsen av nye verk fra bunnen av, da valgfriheten av musikalske variasjoner har gått fra å være nærmest uendelige til å bli nokså begrensede.

Ofte kan det nok være grunn til å hevde at når assosiasjonene kun ledes til ett annet verk, innehar dette første verket tilstrekkelig originalitet til at det kan påberope seg dertil romslig beskyttelsessfære. Hvor et verk har en utpreget egenart kan det fremstå som rimelig at dette nyter et noe større beskyttelsesomfang, enn et verk med mer eller mindre alminnelig tonestruktur. Det er imidlertid innenfor det opphavsrettslige miljøet noe uenighet knyttet til om slike vurderinger skal tillegges betydning.

TONO stiller seg kritiske til en håndheving av reglene som innebærer ulikt beskyttelsesomfang, avhengig av hvor komplisert eller originalt et verk antas å være. De

---

<sup>31</sup> NJA 2002 s.178/180.

hevder, dog uoffisielt, at det bør utvises varsomhet med en slik lovforståelse da den kan føre til uforutsigbare og ”farlige” resultater. De berunner dette synspunktet med at det er vanskelig å differensiere de ulike beskyttelsesbehovene og like vanskelig å avgjøre hvem som eventuelt kvalifiserer til en slikt økt vern på bakgrunn av høy kvalitet, da slikt vern eventuelt vil basere seg på subjektive parametre.

Synspunktet til TONO er interessant i teorien, men spørsmålet blir vel om det lar seg følge i praksis, noe det er nokså sikker rett på at det ikke gjør det. Både i litteraturen og fra sakkyndig hold har det blitt uttalt at for et enkelt, mindre komplisert verk, antas beskyttelsessfæren å være betraktelig mindre omfangsrik enn ved mer tekniske kompliserte og svært originale verk. Allmennhetens friholdelsesbehov har vært holdt opp som et av argumentene for dette, da nokså nærliggende former for melodioppbygging raskt kan bli monopolisert dersom man lar beskyttelsens rekkevidde strekke seg godt utover verkets ytre ramme. Karnell<sup>32</sup> støtter også opp under dette synspunktet, og mener at beskyttelsens rekkevidde tildels beror på ”skaparpræglens intensitet”.

Videre ville hele den kompleksiteten som tildels hersker rundt et verks yttergrenser, og hvor langt eneretten strekker seg, ha funnet sin formbundne løsning dersom alle verk, eller beskyttede verksdeler, nøt like stor grad av beskyttelse. Synspunktet om likebehandling yter forsåvidt ”rettferdig” behandling til alle rettighetshavere, og gjør regelverket for rettshåndheverne noe enklere å forvalte. Likevel synes det lite tvilsomt at opphavsretten ikke er så enkel å praktisere.

Enkelte stiller spørsmål ved originaliteten og det personlige bidrag som ligger bak elektronisk musikk, der musikken blir programmert på en datamaskin. Hvem som sitter igjen med opphavsrettighetene til elektronisk musikk bør avhenge av hvorvidt dataprogrammet kun har vært benyttet som et verktøy i skapelsen eller om det er innebygde tilfeldighetsmekanismer i programvaren som i hovedsak ”skaper” verket. I sistnevnte tilfelle er opphavsrettighetene nærmere å tilfalle programmereren enn bruker av programvaren. Iflg. Rosenmeier vil neppe heller en programmerer kunne opparbeide seg opphavsrettigheter til et verk som er fremkommet ut i fra alminnelig tilgjengelig

---

<sup>32</sup> Gunnar Karnell, ”Om rättsligt skydd för melodier”, NIR 1957 s. 159/164



software, da hans innsats i forbindelse med programvaren gjerne ikke strekker seg til alle de tilfeldigheter han har lagt opp til at programvaren skal kunne produsere.

At et verk bygger på tilfeldighetsmekanismer hører nok til sjeldenhetene. Det vil som regel alltid ligge en kreativ tanke bak den musikk skapes elektronisk. Programvaren åpner nye muligheter for utfoldelse, men krever som regel musikalsk innsikt på linje med vanlig instrumenthåndtering.

#### 3.6.5.3 Formtekniske endringer i verket

Hvorvidt enkle formtekniske endringer i verket er tilstrekkelig for å skape et nytt selvstendig verk avhenger nok en gang av den originalitet som er antatt å ligge bak verket som endres. Det er alminnelig antatt at rent mekaniske endringer i et verk i utgangspunktet ikke gir en bearbeidelse det nødvendige særpreg til at det kan bli et nytt selvstendig verk.

Formannen i vurderingsutvalget i TONO har også uttalt at det er lite trolig at små endringer som å legge en melodi fra dur til moll eller vice versa, å legge en låt noen toner opp eller ned eller å endre instrumentbruken (transkribering) fra det opprinnelige verket, vil endre følelsen av en melodis identitet. Det samme bør iflg. Rosenmeier trolig gjelde for ornamentering av et verk, som innebærer en utsmykning av et melodisk forløp, særlig hvor ornamenteringen fremstår som alminnelig kjent, og derved blir en del av det musikalske felleseiet.

I forhold til vokallinjer er det noe mer uklart om en annenstemme eller endret frasering av melodien er nok. I noen tilfeller vil det nok være det hvor melodien er enkel og gjenkjennelsen forsvinner med de nye tonene. Likevel vil nok den opprinnelige melodilinen til den opprinnelige hovedvokalen fremstå som svært nærliggende hvor annenstemmene benyttes. Ulikheter i bruk av dur og moll, men derimot nokså stor tonelighet ble av saksøkte brukt som argumentasjon for at det ikke forelå plagiering i ”Tala om vart Du skall resa”<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> NJA 2002 s. 178/180.

### 3.6.6 Krav til kvantitet

#### 3.6.6.1 Generelle utgangspunkter

En komposisjon er til en viss grad underlagt et krav om kvantitet. Et kvantitetskrav må sees i sammenheng med kravet til verkshøyde. Kvantitetsspørsmålet er aktuelt ved en krenkelsesvurdering hvor den påståtte krenkede delen av et musikkstykke er liten. Om en del av et verk har verkshøyde eller ikke er noe det alltid må tas stilling til ved en krenkelsesvurdering, men denne problemstillingen blir særlig aktuell hvor verksdelen som påstås å være krenket er kort.

Problemet er hvor mye man kan "låne" før man beveger seg inn på andres opphavsrettslige territorium. Eller sagt på en annen måte; hvor mye som antas å være en del av det allmenne felleseie. Det er vanskelig å si noe generelt om hvor kort et musikkstykke kan være og fremdeles nyte vern, men en lyd eller tone kan neppe sies å inneha det nødvendige særpreg, og to eller tre toner blir trolig også noe knapt. Dessuten er det naturlig at kravet til originaliteten øker jo mindre et stykke er. Dette begrunnes både i friholdelsesbehovet, da kombinasjonsmulighetene blir færre jo kortere jo mindre en passasje er, og videre at kravet til særpreg vanskeligere er oppfylt ved sammensettinger av bare noen toner eller takter.

Det er lite rettspraksis som omhandler kvantitetsspørsmålet, men krenkelse ble statuert i en amerikansk dom fra 1915<sup>34</sup> der seks toner ble antatt å være tilstrekkelig for å få vern. Imidlertid var også teksten den samme for de to stykkene, der det krenkede verket brukte ordene "Tennessee, I hear you calling me" og det krenkende verket brukte teksten "I hear you calling me". I "Tala om vart Du skall resa" blir det uttalt på side 182 av tingsrätten, at en kort melodi, eller et "riff", kan nyte selvstendig beskyttelse, men det utdypes ikke hvor kort et slikt riff kan være for å nyte vern. Högsta Domstolen nevner i den samme dommen eksempler fra andre verkstyper der bl. a. boktitler kan nyte vern for

---

<sup>34</sup> Boosey et al. V. Empire Music Co., 1915.

noen få ord<sup>35</sup>, og at det ikke er noen grunn til at det burde stille seg annerledes for musikkverkenes del.

Etter dette kan trolig noen fåtall toner nyte vern, bare sammenstillingen av dem fremstår som tilstrekkelig original. Det er også antatt at relativt korte verk, som for eksempel reklamejingles, kjenningsmelodier i Radio og TV og militærsignaler kan nyte vern, med mindre de er alt for korte eller ordinære. En teknisk norm eller mal for hvor mange toner eller takter som kan benyttes før man krenker et annet verk ville selvsagt vært praktisk, men blir fort villedende. Det er jo et stykkes form og identitet som søkes beskyttet, og grensene for denne vil variere alt ettersom hvor stor grad av originalitet den besitter. Rosenmeier konkretiserer kvantitetskravet for musikkverkene til at de må være av ”passende omfang”.

#### 3.6.6.2 Særlig om firetaktsmyten

Rognstad<sup>36</sup> omtaler denne regelen, om at man kan ”låne” fire takter fra et annet verk uten å krenke det, som et utslag av ”rettsmytologi” uten forankring i norsk eller nordisk opphavsrett. Det råder uvisshet om hvor denne myten har oppstått. Spaeth, ”Common Sense of Music” 1924, uttrykker det slik: ”Four bars are legally the limit to borrowing from copyright music”. Sitatet er hentet fra Brilioth<sup>37</sup>, som påpeker at Spaeth ikke viser til hvor han finner grunnlag for en slik påstand.

Likeledes har det vært hevdet at grensen for hvor mye man kan låne går ved seks takter. Iflg. Rosenmeier skyldes denne antagelsen en amerikansk dom; Marks v. Leo Feist (1923), der saksøkers verk var på 450 takter, og hvor retten uttalte at saksøkte hadde anledning til sammenhengende å benytte seg av seks av disse.

Det er sikker rett fra litteratur og rettspraksis at denne myten ikke på noen måte holder mål. Som Martin Altenhammar, jurist i STIM, uttaler i sin artikkel ”Får man stjåla fyra

---

<sup>35</sup> I dansk rett har både tre og fire ord vært antatt å være tilstrekkelig i boktitler, der både ”Hvem ringer klokkerne for”, U51/725, og ”Nabo til Nordpolen”, U66/676, har blitt beskyttet. Avgjørelsene har imidlertid blitt kritisert fra norsk opphavsrettshold.

<sup>36</sup> Ole-Andreas Rognstad, ”Fragmenter til en lærebok i opphavsrett”, Oslo 2004.

<sup>37</sup> ”Identitetsproblem i musikalisk opphovsrätt”, NIR 1970 s. 37/61.

takter”<sup>38</sup> er det originaliteten som er avgjørende og ”antalet takter saknar betydelse”. Formannen for vurderingsutvalget i TONO, Gaute Storaas, støtter også fullt ut dette synspunktet. Han har videre uttalt at langt flere enn fire takter kan brukes fra et annet verk hvor originaliteten av dette er å betrakte som lav, og også at en eller to takter kan tenkes å være tilstrekkelig for krenkelse hvor særpreget er særlig tilstedeværende. Som eksempel på sistnevnte situasjon nevner han Marconnes filmmusikk til ”The Good, Bad and the Ugly”, der kjenningsmelodien som er på en eller to takter, alt ettersom hvordan man ser det, har en så høy grad av gjenkjennelse at det neppe kan brukes mange tonene før man er over i en etterligning. Beethovens skjebnesymfoni er et lignende eksempel på et verk der ikke mange tonene skal til før gjenkjennelsen er et faktum, men ettersom dette verket er falt i det fri kan det fritt benyttes.

I en finsk hovrättsavgjørelse fra 1964<sup>39</sup> var saksforholdet at et plateselskap hadde bestilt et potpurri av en komponist. Melodilinjene som ble satt sammen var falt i det fri, men for å binde verkene sammen hadde komponisten som sammenstilte potpurriet benyttet seg av et refreng på fire takter fra et beskyttet verk. Hovrätten kom til at fire takter var å overstige den legale grensen, og underbygget avgjørelsen med at refrenget var særlig velkjent.

Innenfor musiker-kretser har firetakts-myten likevel fått rotfeste og blitt en akseptert rettesnor for når man nærmer seg et annet verk. Myten blir altså betraktet som en tommelfingerregel, og noe mer er det i beste fall heller ikke.

### 3.6.6.3 Kan man få beskyttelse for et tema eller motiv?

Et motiv defineres som det minste musikalske element som har en tydelig artikulert utforming og som på en eller annen måte fungerer som et strukturdannende element i en komposisjon. En større melodisk enhet som ofte kan inndeles i flere motiver går under betegnelsen tema.

---

<sup>38</sup> STIM-Nytt 2002 (17:1/2), s. 18-19.

<sup>39</sup> Helsingfors hovrätt 02.04.1964.

Et tema kan selvsagt nyte beskyttelse, så sant det har verkshøyde. Motivene blir mer uvisse, da de kvantitativt gjerne ikke vil oppfylle kravene. Weincke<sup>40</sup> beskriver ”motiv” som en så liten del av et verk at det mangler den form for sluttethet som er en forutsetning for beskyttelse.

Et eksempel på et motiv kan være de første fire tonene i Beethovens Skjebnesymfoni. Trolig blir disse fire tonene helt på grensen av hva beskyttelsen omfatter (sett bort fra at disse fire tonene nå uansett er falt i det fri), særlig hvis genren og instrumenteringen som fremfører dem leder tanken bort fra klassisk musikk. Forutsatt at Skjebnesymfonien ikke var falt i det fri, kunne det kanskje hevdes at disse fire tonene ville nyte beskyttelse dersom de ble fremført på fiolin eller orgel, men at andre instrumenter med ulik klangfarge, slik som f. eks. gitar ikke er egnet til å gi de umiddelbare assosiasjonene til nettopp dette verket, og derfor fritt burde kunne bruke dem.

I ”Kjartan Iversen”-saken uttalte byretten at motiver i seg selv kan skape rettighetsproblemer, og at lån av slike partier ikke uten videre kan legitimeres gjennom sitatregelen, se pkt. 3.6.8.1. Retten begrunner imidlertid ikke denne oppfatningen ved å drøfte hvorvidt et motiv kan kvalifisere til verkshøyde, men i domsgrunnene kommer det jo frem at retten foretar en helhetsvurdering, og et lån av motiv kan nok slik sett være et av flere momenter som peker i retning av krenkelse.

Iflg. Karnell<sup>41</sup> har tysk rett et nokså vidt melodibegrep. Her beskyttes ikke bare den minste del av et verk som er gjenkjennelig og innehar verkshøyde. Vernet strekker seg også til å dekke det utenforliggende temaet verket gir uttrykk for. Hvorvidt tysk opphavsrett fremdeles er av denne oppfatningen er uklart, da Karnells artikkel er skrevet for en god del år siden. Karnell stiller seg uansett kritisk til denne praksis. Han viser til nødvendigheten av å verne verket innenfor dennes ytre form. Hvor grensene for denne formen skal gå holder han åpent, men poenget hans er vel at for ikke unødig å innskrenke mulighetenes til andre musikeres arbeider er det viktig å ha noen konkrete grenser for verkets beskyttelsesomfang. Disse grensene bør etter dette søkes i verket

---

<sup>40</sup> W. Weincke, ”Bemærkninger om ophavsretten til musikværker”, NIR 1975 s. 409/410.

<sup>41</sup> Gunnar Karnell, ”Om rättsligt skydd för melodier”, NIR 1957 s. 159/165

selv, og dets nærliggende sfære. Karnell hevder at et verk må inneha det skapende, individuelle preg og ha en definert ytre form for å kunne oppnå vern. Et bakenforliggende tema savner ifølge Karnell en slik ”rettslig sjelvstændighet”. Han peker imidlertid på at motivet eller temaet kan ha betydning ved avgrensningen av et verk, ved å se på det musikalske fundament verket hviler på.

### 3.6.7 Omfattes et sound av melodibeskyttelsen?

Et sound er noe vanskelig å definere fordi det er så abstrakt, men kan best beskrives som en karakteristisk musikalsk stil. Dette kan for eksempel skje gjennom en spesiell rytme, særegen produksjon eller utradisjonell instrument- eller stemmebruk.

Rosenmeier<sup>42</sup> utelukker ikke at et slikt vern kan gis, men påpeker at allmennhetens behov for å kunne skape ny kunst tilsier en svært restriktiv praksis med å tilkjenne et sound som sådan vern.

At kravet til verkshøyde er oppfylt kan være vanskelig å godtgjøre for et sound, da det strengt tatt ikke er en del av den ytre rammen verket umiddelbart gir uttrykk for.

Rosenmeier mener videre at for eksempel klangfarver kan gis vern hvis originalitetskravet er oppfylt. En klangfarge er at toner eller lyder, som ut fra kvantitetskravet ellers ikke nyter vern, fremføres på en særegen og karakteristisk måte. Dette vil kanskje særlig være aktuelt ved hjelp av moderne digitale verktøy. Et eventuelt vern av sound kan bli satt på spissen i forbindelse med sampling, der det å ta opp enkelte toner eller lyder fra andre musikere, for så å legge dette inn på synthesiserens tangenter gjør det lettere for andre å benytte seg av soundet i egne komposisjoner. Man bør nok være varsom med å åpne for å monopolisere et sound, men igjen er dette noe som må bero på den skapende innsats i hvert enkelt tilfelle.

Ved krenkelsesvurderingen i ”Glædens Gyldne Ring” ble klangfarge uttalt å være det samme som en komponists personlige stil. Ved bevisførselen av om det foreligger etterligning kan dette altså være et moment. Hvor en saksøkt komponist som ellers har en entydig stil i sin produksjon plutselig går over i en annen retning kan dette være et indisium på krenkelse. I nevnte sak så de sakkyndige på begge parter tidligere repertoar

---

<sup>42</sup> Morten Rosenmeier, ”Ophavsretlig beskyttelse af musikværker”, København 1996.

og fant at saksøker hadde en variert produksjon bak seg hva stil og genre angikk, mens saksøkte utelukkende hadde holdt seg innenfor den nordeuropeiske slagertradisjon, hvor også verket for tvisten befant seg.

### 3.6.8 Sampling

Den nye teknologi og de opptaksmuligheter som ligger i digitale medier har de senere år skapt hodebry for enkelte opphavsmenn og forvalterne av deres verk. Sampling innebærer at man kopierer lyder eller sekvenser av et musikkverk over på et digitalt medium, f. eks. en datamaskin eller synthesizer, og så bruker det som et element i et nytt verk, bearbeidet eller uendret.

For at sampling skal kunne sies å innebære en opphavsrettskrenkelse, må det samlede materialet være beskyttet etter åvl., hvilket betyr at verksdelen må ha tilstrekkelig verkshøyde. Etter dette er det derfor i utgangspunktet tillatt å sample enkelte toner og lyder fra en annens melodi.

Da det har vist seg å være et stort marked for CD'er og lignende med ulike lyder til samplingsbruk, har det iflg. Rosenmeier vært hevdet av enkelte at det burde være betenkeligheter rundt det at lyder og toner *ikke* er opphavsrettslig beskyttet.

Koktvedgaard mener at "blotte lydlån ikke er en krenkelse". Det er videre antatt at slike lydlån ikke vil kunne krenke andre musikeres sound eller stil, isåfall må man iflg. Rosenmeier sample "egentlige karakteristiske toneforløp", som er forbudt etter opphavsrettslig praksis.

I forhold til sampling av enkelte toner eller takter er det ikke uvanlig å legge disse små partiene i "loop" slik at partiet kan bli nokså langt. Slike gjentakelser kan godt fremstå som nokså originale. Imidlertid er det gode grunner til å stille noe strengere krav til originaliteten bak slike temaer enn andre egenkomponerte partier, da faren for dobbeltfrembringelser vil være svært tilstedeværende.

Rosenmeier peker videre på de rettssikkerhetsmessige hensynene som bør tas i betraktning dersom ikke sampling av enkle toner eller lyder skulle være tillatt, og fremhever at det vil skape full forvirring og uoversiktighet for både komponister og

produsenter om hva som er, og hva som ikke er tillatt å bruke, dersom man åpner for vern av toner og lyder.

Et eksempel fra nyere tid i norsk musikkliv er Paperboys bearbeidelse av et 8 sekunders langt gitarsample på "Barcelona" av en Lisa Ekdahl-låt, der de la ned tempoet, endret lydbildet, la på trommer og skrev ny tekst. Enkelte røster hevdet at dette var "fair use", og viste til amerikansk copyright. Inger-Elise Mey, som er juridisk konsulent i TONO, har på diskusjonsforumet til Ballade.no og i Klassekampen 25.01.03 dementert denne misforståelsen av rettstilstanden. Hun påpeker at det ganske riktig er tillatt å bearbeide en annens verk etter åvl. § 4, annet ledd, men at samtykke fra opphavsmann er nødvendig før utnyttelse av verket. Videre viser hun til at unntaket for sitater ikke kommer til anvendelse på slike bearbeidelser, da et sitat ikke kan underlegges noen form for bearbeidelse for å tjene sitt formål, se nedenfor pkt. 3.6.8.1.

Koktvedgaard uttaler at: "Sampling o.lign. bør dog næppe opfattes som citering, og lovligheten heraf vil antagelig afhænge af benyttelsens art og udstrækning". Trolig er dette en uttalelse som bør gjelde for de bearbeidede samples. Hvor et sample ikke er endret på noen som helst måte, burde det kunne benyttes som sitat, dersom de andre vilkårene etter åvl. § 22 er oppfylt.

Det synes etter dette som naturlig at problematikken rundt samples best finner sin løsning i det vanlige skjønn som må utøves for etterligningsvernet. Dette tilsier at et sample bør gå klar av eneretten så sant det har blitt endret så mye at den opprinnelige verksdelens særpreg har blitt erstattet av et nytt. Ifølge Mey<sup>43</sup> er "grensen mellom kreativitet og tyveri...meget snever når det gjelder sampling".

Det er viktig å være oppmerksom på at hvor det samplede materialet som benyttes er innenfor eneretten til en komponist, kreves ikke bare samtykke fra opphavsmannen, men også fra utøvende kunstnere, slik som musikere og sangere, etter åvl. § 42 litra a, dersom slike benyttes i verksdelen. Dessuten må samtykke etter åvl. § 45 innhentes fra fonogramprodusenten. Utøvende kunstners prestasjoner og fonogramprodusentenes

---

<sup>43</sup> Inger-Elise Mey, "Musikkforvaltning i et digitalt landskap", Festskrift til STIM 1998.



rettigheter faller imidlertid i det fri en god stund før selve komposisjonen, nemlig 50 år etter at innspillingen fant sted, jfr. åvl. §§ 42, annet ledd og 45, første ledd.

### 3.6.8.1 Musikkstater

Sampling kan altså være tillatt i et begrenset omfang hvis rimelighetsbetraktninger legitimerer at man er innenfor de lovlige stater. Imidlertid stilles det visse vilkår før slik bruk blir tillatt etter åvl. § 22, og det er viktig å være oppmerksom på at man raskt kan komme i konflikt med de ideelle rettighetene til en opphavsmann dersom man sampler tilfeldige elementer fra et verk, og dermed endrer verkets karakter, selv om navngivingen etter § 3 ivaretas.

Musikkstat er tillatt jfr. SOU 1957:25 s. 201. Statregelen i åvl. § 22 begrunnes bl. a. i ytringsfriheten, jfr. GrL. § 100, og behovet for en fri debatt. Behovet for musikkstater kan kanskje i noen tilfeller fremstå som noe søkt, men hviler på de samme hensyn som for litterære verk.

Statregelen i åvl. § 22 tilhører de såkalte ”lånereglene”. For å kunne benytte seg av beskyttet materiale på bakgrunn av statregelen stiller imidlertid åvl. § 22 tre vilkår. For det første må verket det siteres fra være offentliggjort. Begrunnelsen for dette er at opphavsmannen skal føle at han har fullført verket og godkjent at det kan deles med omverdenen. Videre må statet gjøres ”i samsvar med god skikk”. Iflg. Koktvedgaard<sup>44</sup> ligger det i dette en lojal og beskjeden bruk av verket, hvor han fremhever at benyttelse av et verk i sin helhet vanskelig vil kunne aksepteres. Til slutt må statet kun brukes i den utstrekning formålet tilsier. For litterære verk kan dette faktisk bety at et stat ikke skal være så kort at budskapet i verket blir et annet enn det tilsiktede. Det samme hensynet kan for såvidt gjøre seg gjeldende på det musikalske området, men ofte vil nok likevel lange stater her fort kunne komme i kollisjon med eneretten. Særlig hvor man ikke låner teksten, men kun deler av en melodi, bør det være grunn til å være varsom med bruk av andres verk begrunnet i statretten. I den svenske åndsverkloven av 1919 var statretten begrenset til 32 takter for musikalske verk, men noen lignende angivelse av et stats lengde er ikke å finne i norsk rett.

---

<sup>44</sup> Mogens Koktvedgaard, ”Lærebog i Immaterialret”, København 1999.

I formålet ligger iflg. Karnell<sup>45</sup> også et krav om en indre sammenheng mellom det siterte og verket sitatet blir brukt i. Weincke<sup>46</sup> antyder at det bør trekkes snevre grenser for bruk av musikkstater, og at det bør kreves en viss åndelig innsats fra den som siterer. Han påpeker etter dette at sammenstilling av musikalske potpurrier ikke kan anvendes etter sitatregelen, men vil måtte kreve samtykke av de ulike opphavsmenn.

Lovteksten krever altså et "formål" med sitatbruken. Dette betyr at hvis eneste formål med bruken er å snylte på andres åndelige innsats i håp om egen vinning, er man utenfor unntaksregelens naturlige virkeområde. Et musikkstat bør alltid ha som formål å vekke assosiasjoner til det siterte verket. Hvor slik assosiasjon ikke er nærliggende for en lytter med god kjennskap til den genren sitatet benyttes i, bør det unngås eller gi den siterte anledning til å samtykke i bruken. Som eksempel på et musikkstat kan nevnes Richard Strauss' musikalske diktning "Aus Italien", der han benyttet seg av noen strofer av en kjent napolitansk folkesang "Funiculí, Funiculá" i innledningen til sitt verk. Bakrunnen for bruken var ønsket om å lede lytterens tanker til sør-Italia. Han siterte med andre ord for å sette en stemning for den videre "diktning".

Innenfor klassisk musikk har det å sitere en annens verk vært nokså vanlig, og ble særlig i barokktiden betraktet som en hyllest til den originære opphavsmannen, se pkt. 1.4.

Etter åvl. § 3 har en opphavsmann krav på bli navngitt ved offentlig bruk av hans verk. Dette gjelder selvsagt også ved stater. Musikk som verkstype gjør det imidlertid ofte vanskelig på en naturlig måte å sørge for navngivning i umiddelbar nærhet til det siterte. Dersom det ikke medfører urimelige anstrengelser, bør navngivning likevel skje i så nær tilknytning til verket som mulig. F. eks. i presentasjonen av stykket forut eller etter offentlig fremføring, i CD-coveret/plateomslaget el. l.

---

<sup>45</sup> Gunnar Karnell, "Om rättsligt skydd för melodier", NIR 1957 s. 159/174.

<sup>46</sup> W. Weincke, "Bemærkninger om Ophavsretten til Musikværker", NIR 1975 s. 409/411.

#### 3.6.8.1.1 Parodier

Parodier er ikke lovregulert etter åndsverkloven, men har likevel funnet sin plass i mediesamfunnet som en naturlig del av den frie debatt og underholdning. Parodier betraktes verken som en krenkelse av de ideelle rettighetene eller eneretten som sådan til en opphavsmann, hvilket innebærer at en originær opphavsmann ikke kan motsette seg offentliggjørelse av det parodierte verket. Det kreves altså færre endringer for at en parodisk bearbeidelse oppnår selvstendig beskyttelse enn for andre bearbeidelser. Dette begrunnes med at det humoristiske nettopp ligger i gjenkjennelsen av verket som latterliggjøres.

Imidlertid kreves det en endring eller karikering av det som ellers er et beskyttet åndsverk for at denne ulovfestede begrensningen i eneretten kommer til anvendelse. Et dagsaktuelt eksempel på noe som nok kan fortone seg som en parodi, men som likevel trolig ikke favner inn under betegnelsen, er ”Are og Odin” fra P3 sin singel som nylig er utgitt, der de *uendret* kombinerer melodien til ”Hit me baby one more time” og teksten til ”Mykkje lys og mykkje varme”. Det må her antas at samtykke fra de ulike opphavsmenn er innhentet.

#### 3.6.9 Inspirasjon

I åvl. § 4, første ledd går det klart frem at en opphavsmann ikke har anledning til å motsette seg at hans verk blir brukt på en slik måte at et nytt selvstendig verk oppstår. Det å la seg inspirere av et eksisterende verk til å skape et nytt selvstendig verk er altså tillatt. De trender innenfor særlig den populærmusikalske delen av musikken er et vitne om dette. Bruken av instrumenter og de digitale verktøy som er til disposisjon følger gjerne de tendenser som er i tiden. Dersom en helt ny genre eller et oppsiktsvekkende beat slår an, tar det sjelden lang tid før det populære musikklandskapet er preget av dette. For eksempel er det sjelden vanskelig å tidfeste en melodi til et tiår basert på produksjonen, selv om man aldri har hørt den før.

Problemet med inspirasjon er i hvor utstrakt grad man kan benytte seg av tidligere materiale før man krenker eneretten. Etter åvl. § 4, første ledd er det tillatt å ha en

komposisjon som utgangspunkt for et nytt selvstendig verk. Man kan altså være bevisst i sin etterligning, men sørge for å endre verket i tilstrekkelige grad slik at forvekslingsfaren ikke er tilstede. Det ferdige produkt kan gå klar av den originære opphavsmanns enerett dersom man har tilført verket den tilstrekkelige skapende innsats og nyskaping som er nødvendig. Imidlertid er det underveis i prosessen, før det nye verket er ferdig, en fare for krenkelse av eneretten dersom man offentlig fremfører eller sprer verket utover det lånereglene i åvl. kap. 2 gir anvisning på.

Det har fra sakkyndig hold blitt uttalt at verk som er skapt på bakgrunn av en annen komposisjon, i den hensikt å gjenskape det samme uttrykket, ofte blir å betegne som plagiat. Grunnen til dette er at det bevisst arbeides med å endre tonebildet og noe av instrumenteringen for å gå klar av eneretten. Når motivasjonen for komposisjonen blir omgåelsen av eneretten, kan plagiatøren lett bli for lur for seg selv, og etterligningen synes åpenbar selv om de viktigste tekniske parametre utad er endret etter ”boka”.

Det har vært en del eksempler på slike saker fra reklamebransjen, der begrepet ”sound-alike” ofte brukes der man ønsker å etterligne en stemning eller stil i forbindelse med reklamefilm-produksjoner. Et eksempel på en slik ”sound-alike” i bokstavelig forstand er Ford Motors inc. som hadde sendt en forespørsel om Bette Midler kunne tenke seg å delta i en reklamekampanje for bilmerket Ford. Da hun takket nei, fant selskapet en kvinnelig sanger med identisk stemmeleie og fremføringsstil som Midler. Retten<sup>47</sup> konkluderte her med ulovlig etterligning. Eksempelet blir kanskje noe søkt, da begrunnelsene for ulovlig bruk trolig hviler mer på ulovfestede regler om personlig vern, enn rene opphavsrettsbetraktninger.

I forhold til ”sound-alikes” har også begrepet ”konseptplagiat” vært benyttet om reklamebransjen der en komponist kan oppleve å få bestillingsverk som skal rette assosiasjonene i en bestemt retning. Dette var tilfelle i en sak TONO hadde til vurdering i forbindelse med musikken til en reklamefilm for melkeproduktet ”Biola”. En komponist hadde her fått i oppdrag å ”komponere” et verk som ville lede tankene til filmen ”Mission Impossible”. Komponisten hadde selv forstått at ”verket” ville komme til å ligge farlig nær originalversjonen av kjenningsmelodien, og ønsket derfor ikke å bli

---

<sup>47</sup> Midler v. Ford Motor Company (1988), 849 F 2d 461 (9th Cir. 1988).

navngitt. Selv om en del takter fra originalen var kuttet ut, og enkelte toneforløp gikk noe annerledes, uttalte TONO at ”det inntrykket en får ved lytte gjennom versjonene var likevel at disse *låter* helt likt. For et utrent øre er det praktisk talt umulig å skille versjonene fra hverandre”.

Det at et verk trolig aldri ville sett dagens lys dersom ikke opphavsmannen til det hadde latt seg inspirere av et annet verk, bør ikke være noe argument mot å tilkjenne ham enerett. Tvertimot, kan det oppnås et sunt klima for skapelse av ny musikk ved å betrakte dette som fruktbar konsekvens av regelverket. Også Karnell<sup>48</sup> understreker viktigheten av at lovgivningen ikke begrenser kunstens utviklingsmuligheter, men holder lånemuligheten åpen.

---

<sup>48</sup> Gunnar Karnell, ”Om rättsligt skydd för melodier”, NIR 1957 s. 159/173.

### 3.7 Tilgrensende vurderinger

#### 3.7.1 Bevisbyrden

Tingrätten uttaler i ”Tala om vart du skall resa” at ”Den som gör gällanda intrång -i form av efterbildning- i upphovsrätten till etter verk har bevisbördan för sitt påstående. Dock lättas denna bevisbörda om det föreligger en framträdande likhet mellan det skyddade verket och det senare tillkomna alstret. I denna situationen anses nämligen likheten i och för sig utgöra ett starkt stöd för att det senare alstret är en efterbildning”. Dette synspunktet for hvem som har bevisbyrden fremstår også som sikker rett i litteraturen. Rosenmeier<sup>49</sup> påpeker imidlertid at dette utgangspunktet må betraktes med lempelighet hvor årsaken til likhet kan skyldes de arrangements- eller kompositoriske prinsipper en genre er underlagt, eller det at kanskje begge verkene har et tredje verk som forbilde.

Arbeidsmetoden komponister bruker i skapelsesprosessen vil selvsagt variere. Hvor et verk fremkommer gjennom ”jamming” i et band, vil det nok ikke alltid være like enkelt i ettertid å redegjøre for hvordan de enkelte verksdeler har oppstått. Imidlertid er det etterhvert nokså vanlig når man jobber med digitale verktøy i et hjemmestudio å mellomlagre de ulike stadier i en komposisjon. Hvis slikt materiale foreligger vil det, kanskje særlig for saksøkte, kunne underbygge den individuelle prosess som ligger til grunn for verket, fra den spede idé på demonivå til ferdig produksjon. Hvorvidt slikt materiale er relevant for selve etterligningsvurderingen er usikkert, men det kan nok likevel sannsynliggjøre om bruken av beskyttet materiale har vært bevisst eller ikke.

Hvor det påstått krenkende verket har vært utgitt eller fremført innenfor et område det er naturlig at saksøkte har hatt tilgang til det snus bevisbyrden. Denne omvendte bevisbyrden gjør at saksøkte blir ansvarlig for å føre bevis for at han *ikke* har kjennskap til verket. Dette kan nok enkelte ganger fremstå som vanskelig eller umulig å godtgjøre i mange saker, særlig innenfor den populærmusikalske genren som omgir oss i

---

<sup>49</sup> Morten Rosenmeier, ”Ophavretlig beskyttelse af musikværker”, København 1996 s. 105.

hverdagen, selv om man ikke oppsøker den. For de litt særere, og mindre tilgjengelige genrene er det trolig noe lettere å føre bevis for uvitenhet om et verks eksistens.

### 3.7.2 Når det originale verket er falt i det fri

70 år etter opphavsmannens dødsår faller et verk i det fri. Dette innebærer at det fritt kan inkorporeres i nye verk uten samtykke fra arvtakere eller andre rettighetsforvaltere. Men selv om verkets beskyttelsestid er utløpt må det i de konkrete saker avgjøres om det nye verket har tilstrekkelig verkshøyde slik at det beskytter mot at andre kan anvende det tilsvarende.

Benyttelse av et fritt verk betyr ikke at royaltyen til dette nye verket uavkortet går til ny ”opphavsmann”. For slike verk beregner TONO omtrent hvor stor del av inntektene som skulle tilfalt den originære opphavsmannen, hvorpå avregningen av dette går til et fond som forvaltes av TONO, og som blir fordelt etter særlige brøker på komponister i Norge.

Det at et verk har falt i det fri innebærer heller ikke at verket er uten ideelle rettigheter, men iflg. uttalelser fra sakkyndige i Norge skal det svært mye til før noen form for offentlig organ griper inn overfor respektløs bruk av verk som er falt i det fri.

## 4 Avslutning

Innledningsvis søkte jeg å belyse problemstillingen om hvor nærgående produksjoner en komponist bør tåle før han har anledning til å gripe inn. Emnets natur tillater i mindre grad en teknisk preget konklusjon i forhold til dette. Rognstad<sup>50</sup> antyder på s. 73 at prinsipielt sett er svaret etter norsk rett ”greit og entydig”: En komponist bør ikke tåle en produksjon som er så nærgående at den blir preget av hans ”*individuelle skapende innsats*”. Rognstad innrømmer imidlertid på s. 75 at selv om rekkevidden i prinsippet bør være klart og entydig må den praktiske rettsanvendelsen nyanseres.

Omfanget av eneretten skal altså være greit å fastslå så snart den personlige skapende innsatsen er klart definert, men det er ved denne vanskelige presiseringen om hvor den skapende innsatsen starter og slutter at det må utøves et godt skjønn og en fornuftig praktisering av regelverket. Det som er sikkert er at et verk for å bli betraktet som nytt og selvstendig må ha frigjort seg fra tidligere verk. Vurderingen av hvorvidt dette har skjedd er iflg. Karnell<sup>51</sup> individuell, hvor det avgjørende i hvert tilfelle er om det ”nye” verket har fått et uttrykk som får lytteren til å se bort fra det eldre verket.

Sammenfattende kan problemet besvares slik; hvor identiteten til et originalt verk har blitt utslettet til fordel for den nye skapelse, har opphavsretten gått over på ny eier.

Det kan nok være grunn til å stille spørsmål om det ville vært hensiktsmessig med klarere regler for når man beveger seg innenfor en annens enerett på det kompositoriske området. Dette ville kunne skape større forutsigbarhet rundt enerettens rekkevidde både for komponistene selv, de rådgivende forvaltningsorganisasjonene og domsapparatet. Likevel vil hensynet til den smidighet som opphavsretten idag åpner for trolig gi flere velfunderte løsninger enn hva tekniske og mindre tilpasningsdyktige prinsipper kan tilby.

---

<sup>50</sup> Ole-Andreas Rognstad, ”Fragmenter til lærebok i opphavsrett”, Oslo 2004.

<sup>51</sup> Gunnar Karnell, ”Om rättsligt skydd för melodier”, NIR 1957 s. 159/172.



Det er godt mulig man vil se flere nordiske saker for domstolene innen overskuelig fremtid for musikkverkenes del. Blant annet som følge av den trengsel som etterhvert oppstår for komposisjoner, og de økonomiske interessene som er involvert, selv om disse er på usikker grunn med tanke på den utvikling man ser på internett, der ”gratis” fildeling av musikk er et økende opphavsrettslig problem musikkindustrien er vitne til.

Enkelte røster har imidlertid stilt seg kritiske til hvorvidt rettsapparatet er det mest hensiktsmessige organ for tvister av denne typen. Martin Altenhammar<sup>52</sup>, som arbeider som jurist i STIM, påpeker at partene bør se etter andre utveier enn domstolsbehandling som både er tidkrevende og kostbart. ”Tala om vart du skall resa”-saken tok syv år før den var endelig avgjort, og partenes advokater hadde iflg. Altenhammar salærer i millionklassen, altså langt over det de opprinnelige kravene beløp seg til. Altenhammar oppfordrer til utbygging og formalisering av rettighetsorganisasjonenes faglige vurderingsutvalg, som tilbyr gratis og kompetent rådgivning.

---

<sup>52</sup> Martin Altenhammar, ”Får man stjåla fyra takter”, STIM nytt 2002 (17:1/2) s. 18-19.

## 5 Litteratur og publikasjoner

- Altenhammar, Martin; "Får man stjåla fyra takter", STIM nytt 2002 (17:1/2) s. 18-19.
- Bing, Jon; "Rettslige konsekvenser av digitalisering: Rettighetsadministrasjon og redaktøransvar i Digitale nett", Teresa (115), Oslo 1995, Tano.
- Brilioth, Erik-Gustaf; "Identitetsproblem i musikalisk opphovsrätt", NIR 1970 s. 37.
- Frøbert, Knud Aage; "Retten til Tekst, Lyd og Billeder", København 1996; Akademisk Forlag.
- Karnell, Gunnar; "Om Rättsligt Skydd för Melodier", NIR 1957 s. 159.
- Koktvedgaard, Mogens; "Lærebog i immaterialret", København 1999; Jurist- og Økonomforbundets Forlag.
- Lassen, Birger Stuevold; "Studiemateriale i opphavsrett og tilgrensede rettsområder", Oslo 1984; Institutt for Privatrekt UIO stensilserie nr. 97.
- Mey, Inger-Elise; "Musikkforvaltning i et digitalt landskap", artikkel i "Ton och Rätt, festskrift till STIM, 1998.
- Oesch, Rainer; "Citaträtten i nordisk opphovsrätt –några drag ur lagstiftning och praxis", NIR 1987 s. 131.
- Rognstad, Ole-Andreas; "Fragmenter til en lærebok i opphavsrett", Oslo 2004, Institutt for privatrekt, stensilserie nr. 165.
- Rosenmeier, Morten; "Værkslæren i ophavsretten", København 2001; Jurist-og Økonomforbundets Forlag.
- Rosenmeier, Morten; "Ophavsretlig beskyttelse af musikværker", København 1996; Jurist-og Økonomforbundets Forlag.
- Samuels, Edward; "The illustrated story of copyright", New York 2000; St. Martin's Press.
- Weincke, W.; "Bemærkninger om ophavsretten til musikværker", NIR 1975 s. 409.
- Høringsutkast Kulturdepartementet, "Ny Lov om Opphavsrett til Åndsverk. M.v.", 1993.

## **6 Nordiske dommer**

- Dom avsagt den 27. sept. 2004 av Retten i Thisted. Saksnr: BS 370/2002. "Glædens Gyldne Ring"
- NJA 2002 s. 178, "Tala om vart du skall resa".
- Oslo Byrett, Dom av 13. november 2001, "Kjartan Iversen".
- RG 1992 s. 1068, "Phantom of the Opera".
- Dom avsagt 02.04.1964 av Helsingfors hovrätt. "Potpurri-saken".